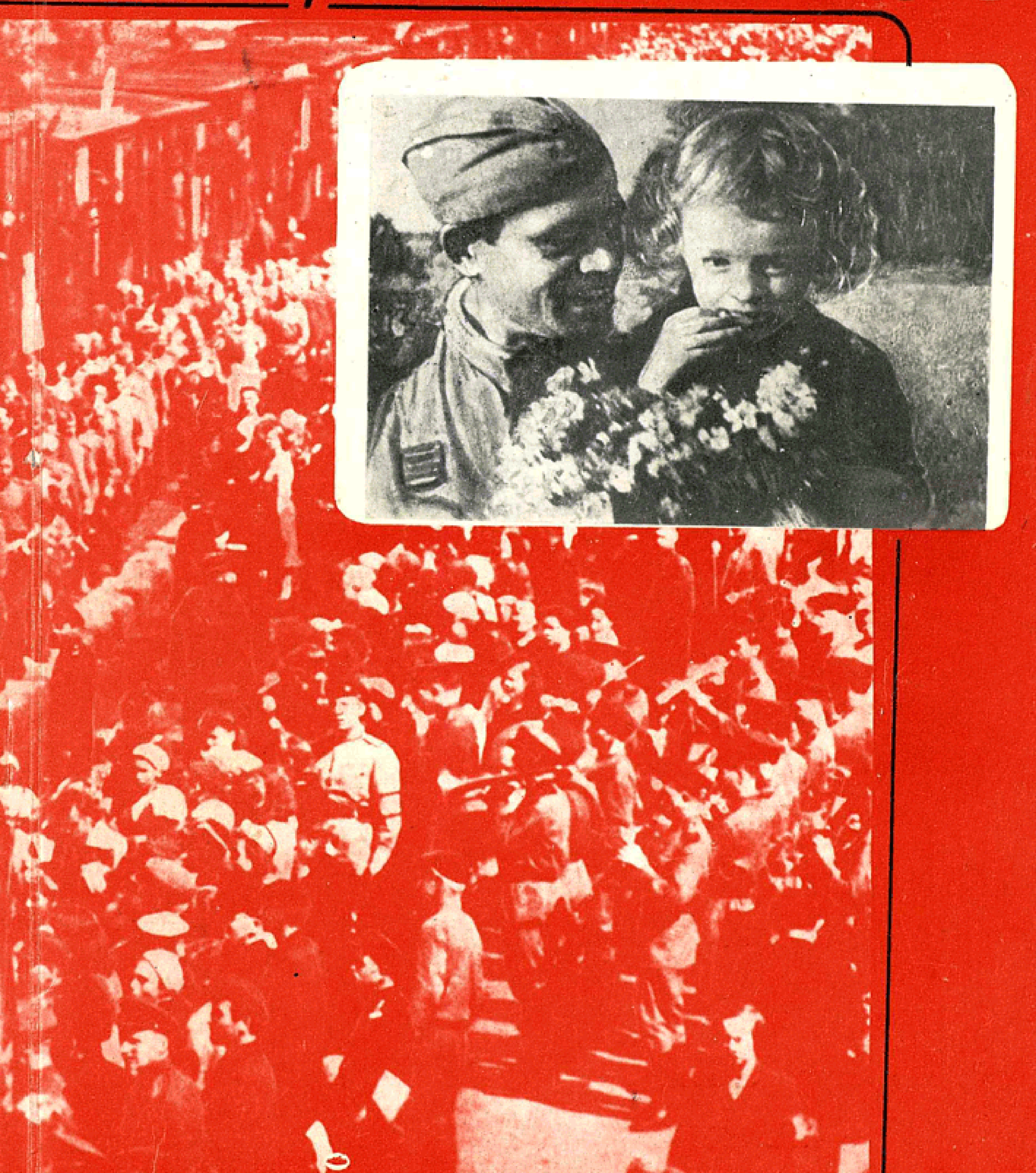
ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

85 4





Генеральный секретарь ЦК КПСС
Михаил Сергеевич Горбачев

Михаил Сергеевич ГОРБАЧЕВ

Михаил Сергеевич Горбачев родился 2 марта 1931 года в селе Привольном Красногвардейского района Ставропольского края в семье крестьянина.

Вскоре после Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. в возрасте 15 лет он начал свою трудовую деятельность. Работал механизатором машинно-тракторной станции. В 1952 году вступил в члены КПСС. В 1955 году окончил Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (юридический факультет), а в 1967 году — Ставропольский сельскохозяйственный институт, получив специальность ученого агронома-экономиста.

С 1955 года М. С. Горбачев — на комсомольской и партийной работе. Работает в Ставропольском крае: первым секретарем Ставропольского горкома ВЛКСМ, заместителем заведующего отделом пропаганды и агитации, а затем вторым и первым секретарем крайкома комсомола.

В марте 1962 года М. С. Горбачев был выдвинут парторгом Ставропольского территориально-производственного колхозно-совхозного управления, а в декабре того же года утвержден заведующим отделом партийных органов крайкома КПСС.

В сентябре 1966 года он избирается первым секретарем Ставропольского горкома партии. С августа 1968 года М. С. Горбачев работает вторым секретарем, а в апреле 1970 года избирается первым секретарем Ставропольского крайкома КПСС.

М. С. Горбачев — член Центрального Комитета КПСС с 1971 года. Был делегатом XXII, XXIV, XXV и XXVI съездов партии. В 1978 году избран секретарем ЦК КПСС, в 1979 году — кандидатом в члены Политбюро ЦК КПСС. В октябре 1980 года М. С. Горбачев переведен из кандидатов в члены Политбюро ЦК КПСС. Депутат Верховного Совета СССР 8—11-го созывов, председатель Комиссии по иностранным делам Совета Союза. Депутат Верховного Совета РСФСР 10—11-го созывов.

Михаил Сергеевич Горбачев — видный деятель Коммунистической партии и Советского государства. На всех постах, которые ему поручает партия, трудится со свойственными ему инициативой, энергией и самоотверженностью, отдает свои знания, богатый опыт и организаторский талант претворению в жизнь политики партии, беззаветно служит великому делу Ленина, интересам трудового народа.

За заслуги перед Коммунистической партией и Советским государством М. С. Горбачев награжден тремя орденами Ленина, орденами Октябрьской Революции, Трудового Красного Знамени, «Знак Почета» и медалями.

Информационное сообщение

о Пленуме Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза

11 марта 1985 года состоялся внеочередной Пленум Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза.

По поручению Политбюро ЦК Пленум открыл член Политбюро секретарь ЦК КПСС т. Горбачев М. С.

В связи с кончиной Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР К. У. Черненко участники Пленума почтили память Константина Устиновича Черненко минутой скорбного молчания.

Пленум отметил, что Коммунистическая партия Советского Союза, весь советский народ понесли тяжелую утрату. Ушел из жизни выдающийся партийный и государственный деятель, патриот и интернационалист, последовательный борец за торжество идеалов коммунизма и мира на земле.

Вся жизнь Константина Устиновича Черненко до конца была отдана делу ленинской партии, интересам советского народа. Куда бы ни направляла его партия, он неизменно, с присущей ему самоотверженностью, боролся за претворение в жизнь политики КПСС.

Много внимания уделял Константин Устинович Черненко последовательному проведению курса на совершенствование развитого социализма, на решение крупных задач экономического и социального развития, повышение благосостояния и культуры советского народа, на дальнейший подъем творческой активности масс, улучшение идеологической работы, укрепление дисциплины, законности и порядка.

Большой вклад внес Константин Устинович Черненко в дальнейшее развитие всестороннего сотрудничества с братскими странами социализма, осуществление социалистической экономической интеграции, упрочение позиций социалистического содружества. Под его руководством твердо и последовательно проводились в жизнь принципы мирного сосуществования государств с различным общественным строем, давался решительный отпор агрессивным замыслам империализма, велась неустанная борьба за прекращение навязанной империализмом гонки вооружений, устранение угрозы ядерной войны, за обеспечение надежной безопасности народов.

Как зеницу ока берег Константин Устинович Черненко единство нашей Коммунистической партии, коллективный характер деятельности Центрального Комитета и его Политбюро. Он всегда стремился к тому, чтобы партия на всех уровнях действовала как сплоченный, слаженный и боевой организм. В единстве мыслей и дел коммунистов видел он залог всех наших успехов, преодоление недостатков, залог поступательного движения вперед.

Пленум подчеркнул, что в эти скорбные дни коммунисты, весь советский народ еще теснее сплачиваются вокруг Центрального Комитета партии и его Политбюро. В партии советские люди с полным основанием видят руководящую и направляющую силу общества и полны решимости беззаветно бороться за реализацию ленинской внутренней и внешней политики КПСС.

Участники Пленума ЦК выразили глубокое соболезнование родным и близким покойного.

Пленум ЦК рассмотрел вопрос об избрании Генерального секретаря ЦК КПСС.

По поручению Политбюро с речью по этому вопросу выступил член Политбюро тов. Громыко А. А. Он внес предложение избрать Генеральным секретарем ЦК КПСС тов. Горбачева М. С.

Генеральным секретарем Центрального Комитета КПСС Пленум единодушно избрал тов. Горбачева М. С.

Затем на Пленуме выступил Генеральный секретарь ЦК КПСС тов. Горбачев М. С. Он выразил глубокую признательность за высокое доверие, оказанное ему Центральным Комитетом КПСС, отметил, что очень хорошо понимает, сколь велика связанная с этим ответственность.

Тов. Горбачев М. С. заверил Центральный Комитет КПСС, что он приложит все силы, чтобы верно служить нашей партии, нашему народу, великому ленинскому делу, чтобы неуклонно осуществлялись программные установки КПСС, обеспечивалась преемственность в решении задач дальнейшего укрепления экономического и оборонного могущества СССР, повышения благосостояния советского народа, упрочения мира, чтобы настойчиво воплощалась в жизнь ленинская внутренняя и внешняя политика Коммунистической партии и Советского государства.

На этом Пленум ЦК закончил свою работу.

Речь Генерального секретаря ЦК КПСС товарища М. С. Горбачева на Пленуме ЦК КПСС 11 марта 1985 года

Дорогие товарищи!

Всех нас, всю нашу партию и страну постигло тяжелое горе. Ушел из жизни верный ленинец, выдающийся деятель Коммунистической партии Советского Союза и Советского государства, международного коммунистического движения, человек чуткой души и большого организаторского таланта — Константин Устинович Черненко.

Большой и славный путь прошел Константин Устинович. На каждом участке, который ему поручала партия, все полнее раскрывались его талант, умение работать с людьми. На посту Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Константин Устинович Черненко отдавал все силы и знания развитию экономики страны, росту благосостояния и культуры народа, обеспечению безопасности Родины, сохранению и упрочению мира на земле.

Как зеницу ока берег Константин Устинович Черненко единство Коммунистической партии, коллективный характер деятельности Центрального Комитета и его Политбюро. Он всегда стремился к тому, чтобы партия на всех уровнях действовала как сплоченный, слаженный и боевой организм. В единстве мыслей и дел коммунистов видел он залог успехов, преодоления недостатков, залог поступательного движения вперед.

Стратегическая линия, выработанная на XXVI съезде, последующих Пленумах ЦК при деятельном участии Юрия Владимировича Андропова и Константина Устиновича Черненко, была и остается неизменной. Это — линия на ускорение социально-экономического развития страны, на совершенствование всех сторон жизни общества. Речь идет о преобразовании материально-технической базы производства. Речь идет о совершенствовании системы общественных отношений, прежде всего экономических. Речь идет и о развитии самого человека, о качественном улучшении материальных условий его жизни и труда, его духовного облика.

Нам предстоит добиться решающего поворота в переводе народного хозяйства на рельсы интенсивного развития. Мы должны, обязаны в короткие сроки выйти на самые передовые научно-технические позиции, на высший мировой уровень производительности общественного труда.

Чтобы успешнее и быстрее решить эту задачу, необходимо и далее настойчиво совершенствовать хозяйственный механизм и всю систему управления. Идя по этому пути, выбирая оптимальные решения, важно творчески применять основополагающие принципы социалистического хозяйствования. Это значит неуклонно осуществлять плановое развитие экономики, укреплять социалистическую собственность, расширять права, повышать самостоятельность и ответственность предприятий, усиливать их заинтересованность в конечных результатах работы. Это значит подчинять все экономическое развитие в конечном счете интересам советских людей.

Партия будет неуклонно проводить разработанную ею социальную политику. Все во имя человека, на благо человека — это программное положение должно наполняться все более глубоким и конкретным содержанием. Понятно, что улучшение условий жизни человека должно основываться на его возрастающем вкладе в общее дело. Там, где допускаются отклонения от этого принципа, неизбежно нарушается социальная справедливость, представляющая собой важнейший фактор единства и стабильности социалистического общества.

Как одну из коренных задач внутренней политики партия рассматривает дальнейшее совершенствование и развитие демократии, всей системы социалистического самоуправления народа. Задачи здесь многогранны. Немало в этом плане делается. Имеется в виду дальнейшее повышение роли Советов, активизация профсоюзов, комсомола, народного контроля, трудовых коллективов. Впереди настойчивая работа и по уже намеченным, и по новым направлениям.

Углубление социалистической демократии неразрывно связано с повышением общественного сознания. Эффективность воспитательной работы проявляется прежде всего в том, как рабочие, колхозники, интеллигенция участвуют в решении больших и малых проблем, как они трудятся, как борются с недостатками. Повышение трудовой и социальной активности советских людей, укрепление дисциплины, воспитание патриотизма и интернационализма — важные задачи всей идеологической деятельности.

При этом будут и впредь приниматься решительные меры по дальнейшему наве-

дению порядка, очищению нашей жизни от чуждых явлений, от любых посягательств на интересы общества и его граждан, по укреплению социалистической законности.

Мы и дальше обязаны расширять гласность в работе партийных, советских, государственных и общественных организаций. В. И. Ленин говорил, что государство сильно сознательностью масс. Наша практика полностью подтвердила этот вывод. Чем лучше информированы люди, тем сознательнее они действуют, тем активнее поддерживают партию, ее планы и программные цели.

В области внешней политики наш курс ясен и последователен. Это — курс мира и прогресса.

Первая заповедь партии и государства — беречь и всемерно укреплять братскую дружбу с нашими ближайшими соратниками и союзниками — странами великого социалистического содружества. Мы будем делать все от нас зависящее для расширения взаимодействия с социалистическими государствами, для повышения роли и влияния социализма в мировых делах. Мы хотели бы серьезного улучшения отношений с Китайской Народной Республикой и считаем, что при наличии взаимности это вполне возможно.

Советский Союз всегда поддерживал борьбу народов за освобождение от колониального гнета. И сегодня наши симпатии — на стороне стран Азии, Африки и Латинской Америки, которые идут по пути укрепления независимости и социального обновления. Они для нас — друзья и партнеры в борьбе за прочный мир, за лучшие, справедливые отношения между народами.

Что же касается отношений с капиталистическими государствами, то хочу сказать следующее. Мы будем твердо следовать ленинским курсом мира и мирного сосуществования. На добрую волю Советский Союз всегда ответит доброй волей, на доверие — доверием. Но все должны знать, что интересами нашей Родины и ее союзников мы не поступимся никогда.

Мы ценим успехи разрядки международной напряженности, достигнутые в 70-е годы, и готовы участвовать в продолжении процесса налаживания мирного, взаимовыгодного сотрудничества между государствами на началах равноправия, взаимного уважения и невмешательства во внутренние дела. Новыми шагами в этом направлении можно было бы достойно отметить сорокалетие Великой Победы над гитлеровским фашизмом и японским милитаризмом.

Никогда прежде над человечеством не нависала столь страшная угроза, как в наши дни. Единственный разумный выход из создавшегося положения — это договоренность противостоящих сил о немедленном прекращении гонки вооружений — прежде всего ядерных — на Земле и недопущении ее в космосе. Договоренность на честной и равноправной основе, без попыток «переиграть» другую сторону и диктовать ей свои условия. Договоренность, которая поможет всем продвинуться к желанной цели — полному уничтожению и запрещению навсегда ядерного оружия, полному устранению угрозы ядерной войны. В этом мы твердо убеждены.

Завтра в Женеве начнутся переговоры между Советским Союзом и Соединенными Штатами Америки. Подход СССР к этим переговорам хорошо известен. Могу лишь еще раз подтвердить: мы не стремимся к достижению односторонних преимуществ перед Соединенными Штатами, перед странами НАТО, к военному превосходству над ними; мы хотим прекращения, а не продолжения гонки вооружений — и поэтому предлагаем заморозить ядерные арсеналы, прекратить дальнейшее развертывание ракет; мы хотим действительного и крупного сокращения накопленных вооружений, а не создания все новых систем оружия, будь то в космосе или на Земле.

Хотелось, чтобы наши партнеры по переговорам в Женеве поняли позицию Советского Союза и ответили взаимностью. Тогда соглашение станет возможным. Народы мира вздохнули бы с облегчением.

КПСС — партия интернациональная по своей природе. Наши единомышленники за рубежом могут быть уверены: в борьбе за мир и социальный прогресс партия Ленина, как всегда, будет тесно сотрудничать с братскими коммунистическими, рабочими, революционно-демократическими партиями, выступать за единство и активное взаимодействие всех революционных сил.

Товарищи! Решение стоящих перед нами сложных задач предполагает дальнейшее укрепление партии, повышение ее организующей и направляющей роли. КПСС всегда исходила и исходит из той ленинской мысли, что принципиальная политика — единственно правильная политика. Такая политика, разрабатываемая коллективно, будет осуществляться последовательно и неуклонно. Партия — именно та сила, которая способна учесть интересы всех классов и социальных групп, всех наций и народностей страны, сплотить их воедино, мобилизовать энергию народа на общее дело коммунистического созидания.

Политика партии была и будет направлена на упрочение союза рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, на неуклонное укрепление дружбы народов нашей великой многонациональной державы.

КПСС будет всемерно развивать творческую инициативу молодежи, заботиться об улучшении условий труда и быта женщин, о нуждах и запросах ветеранов войны и труда.

В сложной международной обстановке, как никогда, важно поддерживать обороноспособность нашей Родины на таком уровне, чтобы потенциальные агрессоры хорошо знали: посягательство на безопасность Советской страны и ее союзников, на мирную жизнь советских людей будет встречено сокрушающим ответным ударом. Наши славные Вооруженные Силы будут и впредь располагать для этого всем необходимым.

Сейчас широко развернулась подготовка к XXVII съезду КПСС. На нем будет рассмотрена новая редакция Программы партии, определены перспективы развития страны на следующую пятилетку и до 2000 года.

Время требует напряженной, творческой работы всех партийных организаций

сверху донизу. На всех участках, везде и повсюду коммунисты должны быть примером выполнения гражданского долга, добросовестного труда на благо общества, повсеместно утверждать ленинский стиль в работе. В первую очередь это относится к кадрам партии, к партийным и государственным руководителям. КПСС будет неуклонно проводить линию на усиление требовательности, на повышение ответственности за порученное дело. После завершения Пленума члены Центрального Комитета, первые секретари обкомов, все его участники разъедутся на места с тем, чтобы с новой энергией взяться за дела. А дел предстоит немало. Прежде всего надо успешно завершить работу по выполнению планов экономического и социального развития нынешнего года и обеспечить тем самым уверенный старт следующей пятилетки.

Суровая зима несколько затормозила реализацию плановых заданий в ряде отраслей. Значит, сейчас надо собраться, мобилизовать резервы, напрячь все силы, чтобы восполнить недоделанное и к концу года выйти на намеченные рубежи.

Товарищи, в эти дни мы еще острее ощущаем, насколько могучи и монолитны ряды коммунистов, насколько сплочен и един наш советский народ. На недавних выборах советские люди вновь выразили единодушную поддержку курсу нашей партии и государства. Эта поддержка вдохновляет и обязывает.

Сегодня Пленум Центрального Комитета возложил на меня сложные и большие обязанности Генерального секретаря ЦК КПСС. Хорошо понимаю, сколь велико оказанное мне доверие и сколь велика связанная с этим ответственность. В предстоящей работе рассчитываю на поддержку и активную помощь членов Политбюро, кандидатов в члены Политбюро и секретарей ЦК, Центрального Комитета партии в целом. Ваш многогранный опыт — сгусток исторического опыта нашего народа. Обещаю вам, товарищи, приложить все силы, чтобы верно служить нашей партии, нашему народу, великому ленинскому делу.

Разрешите выразить уверенность, что, идя навстречу XXVII съезду КПСС, народ и партия, сплоченные вокруг Центрального Комитета, сделают все, чтобы еще богаче и могущественнее была наша Советская Родина, чтобы еще полнее раскрылись созидательные силы социализма.



Константин Устинович Черненко

Обращение Центрального Комитета КПСС, Президиума Верховного Совета СССР, Совета Министров СССР к Коммунистической партии, к советскому народу

Дорогие товарищи!

Коммунистическая партия Советского Союза, Советское государство, весь советский народ понесли тяжелую утрату. Ушел из жизни Константин Устинович Черненко — выдающийся партийный и государственный деятель, патриот и интернационалист, последовательный борец за торжество идеалов коммунизма и мира на земле.

Вся жизнь Константина Устиновича Черненко до конца отдана делу ленинской партии, интересам советского народа. Куда бы ни направляла его партия, он неизменно, с присущей ему самоотверженностью, боролся за претворение в жизнь политики КПСС, в рядах которой состоял более пятидесяти лет.

От комсомольского вожака и парторга пограничной заставы до Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР — таков жизненный путь К. У. Черненко. На высших постах в партии и государстве во всей полноте раскрылся его талант организатора, руководителя ленинского типа. Центральный Комитет партии, Политбюро ЦК КПСС во главе с К. У. Черненко вели большую и плодотворную работу по мобилизации трудящихся на выполнение решений XXVI съезда КПСС, последующих Пленумов Центрального Комитета.

Последовательно проводился курс на совершенствование развитого социализма, на решение крупных задач экономического и социального развития, повышение благосостояния советского народа, дальнейший подъем творческой активности масс, улуч-

шение идеологической работы. В центре внимания партии постоянно находились вопросы укрепления дисциплины, законности и порядка, кадровой политики, активизации деятельности Советов, комсомола, народного контроля, школьной реформы, повышения общественной роли литературы и искусства. Ведется активная работа по подготовке к очередному, XXVII съезду КПСС, разработке новой редакции Программы партии.

На международной арене усилия партии концентрировались на дальнейшем развитии всестороннего сотрудничества с братскими странами социализма. С деятельностью К. У. Черненко связаны переход к новому этапу социалистической экономической интеграции, упрочение позиций социалистического содружества.

ЦК КПСС, Советское государство твердо и последовательно проводили в жизнь принцип мирного сосуществования государств с различным общественным строем, решительно противодействовали агрессивным замыслам и устремлениям наиболее реакционных кругов империализма, неустанно боролись за прекращение навязанной империализмом гонки вооружений, устранение угрозы ядерной войны, за обеспечение надежной безопасности народов.

В связи с тяжелой утратой Центральный Комитет КПСС, Президиум Верховного Совета СССР, Совет Министров СССР обращаются к коммунистам, к советскому народу с призывом еще теснее сплотиться вокруг ленинского Центрального Комитета партии и его Политбюро. В Коммунистической партии Советского Союза трудящиеся нашей страны с полным основанием видят руководящую и направляющую силу советского общества. Все дела и помыслы партии направлены на беззаветное служение коренным интересам советского народа, делу коммунизма.

КПСС вооружена бессмертным революционным марксистско-ленинским учением. Она неуклонно следует по пути, указанному Лениным, и с этого пути не свернет никогда.

Партия и впредь будет проводить курс на всестороннее совершенствование развитого социализма. Она считает высшим смыслом своей деятельности дальнейшее повышение материального и культурного уровня жизни народа на основе интенсификации экономики, всемерного ускорения научно-технического прогресса. Со всей настойчивостью будет все более полно осуществляться во всех сферах нашей жизни присущий социализму принцип социальной справедливости, неотступно проводиться одобренная и поддержанная трудящимися страны линия на укрепление дисциплины, порядка, организованности. Партия и дальше будет укреплять союз рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, братскую дружбу советских народов, составляющих основу жизнедеятельности нашего общества, будет развивать социалистическую демократию. Партия считала и считает высшими духовными ценностями советских людей марксистско-ленинскую убежденность, коллективизм, патриотизм, пролетарский социалистический интернационализм.

КПСС, Советское государство делали и делают все возможное и необходимое для укрепления социалистического содружества, упрочения позиций социализма на мировой арене, для предотвращения ядерной катастрофы и обеспечения прочного мира. Мы хотим и настойчиво добиваемся прекращения гонки вооружений, предотвращения милитаризации космоса. Наша конечная цель — полное уничтожение ядерного оружия повсюду на планете, полное устранение угрозы ядерной войны. Советский Союз неизменно выступал и выступает за конструктивный диалог, за практические меры, ведущие к снижению международной напряженности, к установлению атмосферы доверия, сотрудничества и взаимопонимания между всеми народами и государствами.

Советский Союз никому не угрожает и не стремится к военному превосходству. Но он не допустит того, чтобы какая-либо другая страна или коалиция государств получили такое превосходство. Вот почему мы и впредь будем неустанно повышать бдительность, крепить обороноспособность нашей социалистической Родины.

Наши симпатии и наша поддержка на стороне народов, борющихся за свободу и национальную независимость. В борьбе за мир и социальный прогресс КПСС неизменно верна последовательному курсу на всемерное сплочение сил международного коммунистического и рабочего движения.

Цели партии ясны и благородны. Они позволили КПСС снискать безграничное доверие трудящихся. В единстве с народом — сила партии. В единстве с партией, в ее руководстве — сила народа.

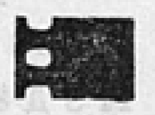
Константин Устинович Черненко, посвятивший всю свою жизнь верному служению партии, советскому народу, навсегда останется в памяти коммунистов, всех советских людей. Он останется в нашей памяти как страстный пропагандист марксистско-ленинских идей, как отзывчивый и требовательный руководитель, как человек чуткий и внимательный к нуждам и заботам людей труда.

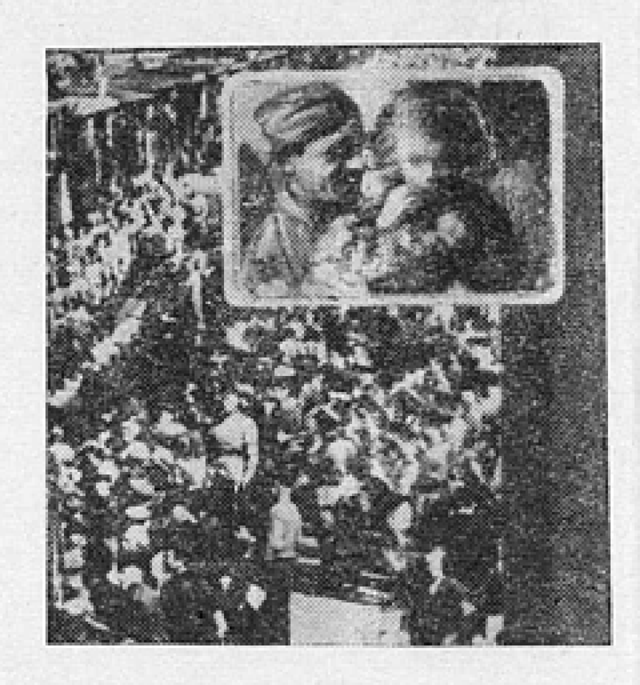
Центральный Комитет КПСС, Президиум Верховного Совета СССР, Совет Министров СССР твердо уверены в том, что коммунисты, все советские люди, проявляя высокую сознательность и организованность, будут трудиться с еще большим энтузиазмом и самоотверженностью, крепить экономическое и оборонное могущество нашей Родины, достойно нести знамя Великого Октября.

Подп. в печать 21.03.85.



Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Основан в 1931 году





На 1-й и 4-й сторонах обложки — монтаж из кадров кинохроники первых послевоенных дней



Издание Союза
кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.

Сдано в набор 16.01.85.
Подп. к печати 13.03.85. А 07100
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12,12,
усл. печ. л. 16,7.
уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 50 000 экз. Заказ 189

Памяти товарища

ЗА РУБЕЖОМ

Зарубежный фильм на нашем экране

РАССКАЗЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

CINEMA ART

Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
142300, г. Чехов Московской области



к сорокалетию Великой Победы

Сегодня под этой рубрикой мы публикуем статью Сергея Бондарчука и беседу Евгения Винокурова с корреспондентом «ИК» Ольгой Батраковой. Искусство и Великая Отечественная — вот их сквозная тема.

«Приобщение к высотам отечественной культуры — еще одна важнейшая сторона патриотического воспитания, позволяющего... почувствовать гордость твоей кровной принадлежности к народу, давшему миру Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Шевченко, Льва Толстого, Чехова, Ивана Франкс, Яна Райниса, счастливую возможность приобщения ко всем духовным ценностям человечества... — говорит С. Бондарчук. — На нашей стороне против немецкого фашизма воевали великие сыновья Германии Шиллер, Гёте, Гейне... Незадолго до окончания войны к Герхарду Гауптману, жившему тогда в опальном одиночестве... пробрался юноша, бывший студент-филолог ...дезертир с Восточного фронта, с пробитой осколком книгой гауптмановских пьес на немецком языке, которую он нашел у убитого русского солдата. Это было последней каплей, заставившей юношу освободиться от фашистской лжи, дезертировать, искать в Германии связь с антифашистским Сопротивлением».

Мысль эту по-своему, под иным углом словно бы продолжает Евгений Винокуров: «Кино во фронтовых условиях было самым нужным, самым действенным видом искусства. Мы жадно смотрели все: боевые киносборники, документальные и художественные фильмы... «Антон Иванович сердится» А. Ивановского... замечательный фильм М. Ромма «Мечта»... Необычайно нравился нам всем без исключения фильм «Машенька» Ю. Райзмана и Е. Габриловича... Героиня этого фильма Машенька — Караваева стала для миллионов бойцов образом-символом чистоты, цельности, она вселяла уверенность, светлую надежду. В этом фильме слились поэзия и реальность».

Если дорог тебе твой дом...

Сергей Бондарчук

Какими бесконечно долгими были для нас четыре года войны, и как же быстролетно промчались после них четыре мирных десятилетия! А ведь целая жизнь пролегла между ними. 30 апреля 1945 года поднялось наше Знамя Победы над поверженным фашистским рейхстагом. Где бы мы ни были в тот день, солдаты великого, раскинувшегося на тысячи километров фронта борьбы с агонизирующим фашизмом, на севере или юге, у берегов холодной Балтики, в ликующей братской Чехословакии или в сердце нацистской Германии, мы все как один были в те исторические мгновения у стен разбитого Берлина.

Из сегодняшнего апреля, спустя сорок лет, вглядываюсь я в последний день апреля победного 1945 года. И словно раскручивается воображаемая кинолента всей жизни.

Наверное, как и все советские люди, я — глубоко мирный человек. Может быть, потому, сняв солдатскую шинель, я выбрал профессию киноактера и кинорежиссера, чтобы нести людям с экрана свет благородных человеческих чувств, чтобы говорить устами разных героев о высоких и священных идеалах гуманизма, о красоте и неистребимости жизни, о вечной ненависти к войне. Знаю: пока существует на земле мир насилия и зла, человеконенавистничества, унижения и бесправия, такая позиция далеко не всем по душе. Совсем недавно, видимо, желая в чем-то уязвить меня, в западной прессе распространилось мнение обо мне как о «государственном режиссере». Впрочем, речь шла не только обо мне: назывались имена и других моих коллег. Что ж, в устах врагов или тех, кто еще недавно прикидывался друзьями, для советского режиссера, разделяющего миролюбивую политику своей Родины, ленинский курс партии, нет хулы в этих словах, они звучат даже лестной аттестацией. Постыдно другое — быть художником, выражающим интересы антинародного государства, служащего военно-промышленным монополиям, мечтающего о власти над всем миром. Надо ли говорить о том, что сегодняшнему курсу определенных кругов США на милитаризацию космоса предшествовала длительная идеологическая обработка масс при помощи эффектно поставленных, дорогостоящих картин о «звездных войнах». И это были не безобидные «мыльные оперы», «космические сказочки», как кому-то могло показаться. Проблем художественного творчества вне идеологии не бывает. Капиталисты зря денег — да еще в таких круглых суммах — не платят. Тут есть над чем задуматься: экранные «звездные войны» во многом сумели и притупить бдительность некоторых американцев, и привить кое-кому мысль о неизбежности перевода гонки вооружений в космические сферы.

Бывая за рубежом, на Западе, часто видишь и антисоветские, лживые, грубо сделанные фильмы-поделки, и картины, пропагандирующие разного рода суперменов, вояк в «зеленых беретах», «диких гусей», готовых лететь на Африканский континент, куда угодно, чтобы «защищать жизненные интересы Америки», свергать неугодные США правительства. Кому они такие, с позволения сказать, произведения искусства, выгодны? Кому угодно,

думаю, только не американскому народу. Но, как говорится, заказывает музыку тот, кто платит.

В нашей стране законом запрещена пропаганда войны. И это вполне понятно, для нас главное — строительство новой жизни, небывалого в истории человеческой цивилизации свободного и равноправного сообщества более ста наций и народностей, объединенных одной целью — сделать всех людей счастливыми, дать возможность каждой личности проявить все таланты и способности. Этого же мы желаем от всего сердца и другим народам на земле, независимо от рас, взглядов, вероисповеданий. И нам нужен мир. Но, как показывает история, выпрашивать мир нельзя, его надо защищать. Надо напоминать агрессорам всех мастей уроки давней и недавней истории. Вот почему для нашего киноискусства поистине неисчерпаемой является военно-патриотическая тема. Вот почему все самые крупные наши мастера кино отдавали и отдают этой теме все свои творческие силы.

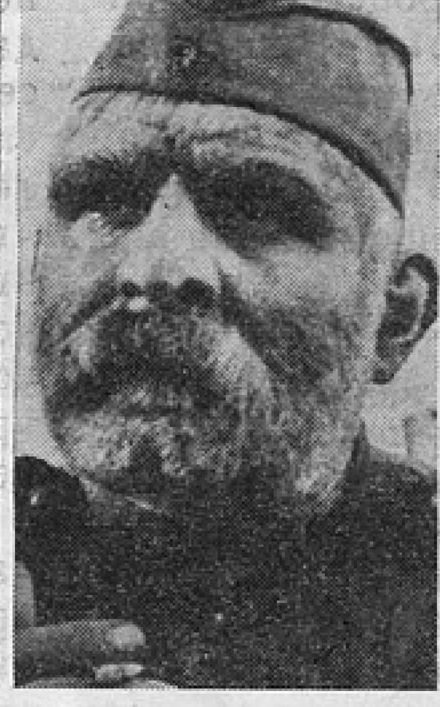
Ветераны вспоминают минувшую войну не ради собственного удовольствия, вспоминают не про свои подвиги. Им дорого другое — те высокие чувства, которые возникали и обретали в человеке особую силу в час великих испытаний, которые мы называем и любовью к Родине, и нашим социалистическим патриотизмом, и нашим пролетарским интернационализмом, и священным чувством долга перед Отечеством, и особым фронтовым братством, и ратным подвижничеством, когда человек обретает бессмертие, смертью смерть поправ. Это возможно только при условии высочайшей нравственности общества, при условии свободного и гармонического развития каждой личности. Таковы и цели нашего искусства, добровольно ставшего выразителем дум, чаяний и воли народа, помощником партии в ее идеологической работе, в ее коммунистическом строительстве.

С этим не могут не считаться наши противники. Оттого они ведут массированные атаки на деятелей литературы и искусства как нашей страны, так и других социалистических стран, применяют самые изощренные провокационные приемы в надежде сколотить любыми способами какое-либо подобие оппозиции в среде художественной интеллигенции. Они сегодня не столь наивны, чтобы не извлекать уроков из истории. Ведь идейная убежденность, высокие нравственные качества, стойкость советских людей были тем дополнительным «секретным» оружием, которое позволило сломать хребет мощной, не знавшей себе равных по технической оснащенности военной машине фашистской Германии.

Известно, какую реакцию у Гитлера вызывали шедшие у нас перед войной на сцене и на экране героико-патриотические произведения — «Парень из нашего города» тогда еще совсем молодого К. Симонова, «Александр Невский» С. Эйзенштейна, «Петр Первый» В. Петрова, «Суворов» В. Пудовкина и многие другие. «Эти постановки и фильмы, — пишет военный историк В. Анфилов, — вызывали злобную реакцию у фашистских главарей. Когда Браухич и Гальдер докладывали Гитлеру директиву сухопутным войскам, он желчно заметил, что в театрах Москвы в данное время демонстрируются «тенденциозные» фильмы. Этим фактом он хотел подкрепить свое заключение о том, что «не следует рассчитывать на немедленную сдачу русскими Прибалтики с Ленинградом и Украины» [1].

Сегодня, в канун сорокалетия нашей Победы, мне думается, важно подчеркнуть ту роль, которую сыграл уже

[1] Анфилов В. А. Незабываемый сорок первый. М., 1982, с. 60.


Вера Марецкая. «ОНА ЗАЩИЩАЕТ РОДИНУ»
Серго Закарнадзе. «ОТЕЦ СОЛДАТА»
Павел Кадочников. «ПОДВИГ РАЗВЕДЧИКА»

на первом, самом трагическом этапе войны высокий моральный дух советского солдата. Есть великий смысл в том, что, готовясь к этой дате, наш кинематограф обогатился двумя масштабными и, как мне кажется, глубоко взаимосвязанными картинами — «Победой» Евгения Матвеева и «Битвой за Москву» Юрия Озерова. Почему я подчеркиваю родство этих фильмов? Разве не показательно, что в преддверии Московской битвы, 29 октября 1941 года, маршал К. К. Рокоссовский (тогда генерал) написал: «Воюя под Москвой, надо думать о Берлине. Советские войска обязательно будут в Берлине». Чем обоснован этот оптимизм? Да прежде всего тем, что уже к этой дате стало ясно, что гитлеровский план «блицкрига» оказался сорванным стойкостью и мужеством советского солдата. От Буга до Подмосковья, отступая, ведя тяжелейшие бои с численно превосходящим противником (в людях — в два, в танках и самолетах — в три раза, на направлениях главных ударов это превосходство удваивалось и утраивалось), наши войска фактически перемололи гигантские людские и материальные ресурсы противника.

Уже 6 июля 1941 года генерал Неринг писал: «Потери снаряжением, оружием, машинами необычайно велики и значительно превышают захваченные трофеи. Это положение нетерпимо, иначе мы напобеждаемся до своей собственной гибели». Об этом же сообщал Гитлеру генерал Гот, жалуясь 13 июля на огромные потери войск 3-й танковой группы: расход сил и средств — больший, чем достигнутые результаты.

Пытаясь объяснить своим читателям, привыкшим к победоносным сводкам о марше фашистских вояк по странам Европы, почему происходит «странная» задержка на Востоке, гитлеровская газетенка «Фёлькишер беобахтер» писала 29 июля того же 1941 года: «Русский солдат превосходит нашего противника на Западе своим презрением к смерти».

А уже 23 ноября Гальдер запишет в дневнике: «Таких сухопутных войск, какими мы располагали к июню 1941 года, мы уже никогда иметь не будем».

На Нюрнбергском процессе Геринг вынужден будет заявить: «Наш генеральный штаб довольно точно рассчитал план блицкрига, с помощью которого мы планировали без большой крови покончить с вашей страной... Но мы не знали, что такое русский солдат».

Вот об этом величии духа советского воина, сделавшего первый шаг к Победе в боях от Буга до Москвы, сорвавшего гитлеровский план «Тайфун», и повествует новая киноэпопея Юрия Озерова, который и сам был солдатом, а в общем-то человек он мирный, совсем не воинственный. Об этом и я снимал свои картины, обратившись к прекрасным шолоховским произведениям «Судьба человека» и «Они сражались за Родину», рассказавшим о первых нелегких и даже трагических днях всенародного испытания. Снимал, памятуя о том, что и Шолохову иные зарубежные критики тоже бросали упрек в некоей «предвзятости», «завербованности». И вспоминал знаменитое шолоховское, что мы, советские писатели, пишем сердцем, а оно принадлежит партии.

«А как бы им хотелось? — усмехался Михаил Александрович в свои казацкие усы. — Допустим, я пишу о нашем солдате, о человеке, бесконечно родном мне и близком. Как же я напишу о нем худо? Он мой, весь мой, от пилотки до портянок, и я стараюсь не замечать, допустим, рябинок на его лице или некоторых изъянов в его характере. А если и замечу, то уж постараюсь написать так, чтобы читатель тоже полюбил его вместе с этими милыми рябинками и с небольшими изъянами в характере. Так как же может писатель, если он не «холодный сапожник», с равнодушным безразличием писать о людях, которых он любит?! Не может быть художник холодным, когда он творит! С рыбьей кровью и лежачим от ожирения сердцем настоящего произведения не создашь и никогда не найдешь путей к сердцу читателя. Я за то, чтобы лицо его белело от сдерживаемой ненависти к врагу, когда он пишет о нем, и чтобы писатель смеялся и плакал вместе с героем, которого он любит и который ему дорог. Только при этих условиях будет создано настоящее произведение подлинного искусства, а не подделка под него».

Я назвал имя Шолохова, а мог бы назвать десятки, сотни других имен прекрасных художников нашей страны — писателей, товарищей по искусству. Они вошли в нашу художественную сокровищницу. Они поистине любимы народом. Стали, пусть это не прозвучит громко, символом своего времени. Вот я упоминал пьесу К. Симонова «Парень из нашего города». И убежден, что каждый, кто видел одноименный фильм, — сколько бы лет ни прошло! — сразу же вспоминает удивительный образ его героя, бесстрашного участника гражданской войны в Испании, одного из тех, кто первым встретился лицом к лицу в бою с фашистами, — танкиста Сергея Луконина, созданный талантом Николая Крючкова и принесший артисту всенародную любовь. А Александр Невский Николая Черкасова? Полководец, бивший немецких захватчиков, псов-рыцарей, прославивший свое имя в знаменитом Ледовом побоище! Недаром в годы войны гимнастерки многих командиров украшал орден Александра Невского...

Телевидение иногда балует нас, возвращая из памяти в сегодняшнюю реальность старые фильмы, сохранившие на себе печать военного времени, его дух, отразившийся в образах героев. Думаю, здесь уместно вспомнить недавно показанный фильм «Зоя» — о Зое Космодемьянской. И, право же, хорошо, что мы увидели вновь симоновскую картину «Жди меня» с Ва-





Борис Андреев. «ДВА БОЙЦА»
Нонна Мордюкова. «МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»
Николай Крючков. «ПАРЕНЬ ИЗ НАШЕГО ГОРОДА»

лентиной Серовой. Конечно, всем нам памятны и другие, гневные, страстные стихи Симонова — «Если дорог тебе твой дом». Так и видишь, как лицо поэта белело от сдерживаемой ненависти к врагу: «Сколько раз увидишь его, столько раз его и убей!» Но ведь были же и лирические его стихи 1941 года, которые мы знали наизусть:

Жди меня, и я вернусь,
Только очень жди.

И по сей день ждут солдат с той войны матери, вдовы и невесты. Ждут уже сорок лет. Ждут без всяких надежд. Об одной из таких матерей — Марии Любарке — написал украинский кинорежиссер Николай Мащенко. И ожила эта история. Стала будто бы притчей или легендой. А ведь живет эта женщина в реальности, в украинском селе Меловатка. И каждый раз по весне, в победном мае, выходит встречать к околице, к шляху, своих пятерых погибших сыновей. Полегших — один к другому — на чужбине. Выцвели за сорок лет от слез материнские глаза. А сердце ее все равно видит сынов идущими к ней с победой. И берегут сельчане мать-солдатку. Как живой памятник берегут... Потому и написал этот рассказ Николай Мащенко, что сердце его изболелось от этого слепящего горя и надежды материнской!..

Так можно ли писать иначе, «непредвзято» снимать фильмы, создавать образы иных героев, если сердце твое в ладу с народной памятью, с самыми дорогими и священными чувствами миллионов людей, с думами твоих соотечественников?

В самом начале войны нам стал известен гитлеровский приказ от 12 мая 1941 года, доведенный до частей вермахта, о физическом уничтожении всех советских политработников, попавших в плен. И тысячи, тысячи воинов, идя в смертельный бой с фашизмом, писали заявления с просьбой считать их коммунистами. И недаром одним из первых фильмов той военной поры был «Секретарь райкома» — о коммунистах, об организующей и вдохновляющей силе нашей партии, о всенародной борьбе с захватчиками. Артисты В. Ванин, М. Жаров и другие создали в нем яркие, глубоко народные характеры советских людей, пат-

риотов, не щадящих себя во имя победы над врагом.

Нам всем памятен образ Матери-Родины, встающей призывно с военных плакатов. Но разве не сходный по своей силе, по художественному обобщению образ создала Вера Марецкая в картине «Она защищает Родину»? Прекрасные наши женщины-актрисы О. Жизнева, Н. Ужвий, М. Ладынина — сколько любви и нежности вкладывали они в образы своих современниц, чтобы показать с экрана тех, кто ждет солдат с победой, кто готов пойти за ними в бой, кто свято верит в скорую встречу с любимыми «в шесть часов вечера после войны».

Сегодня мы вспоминаем добрым словом многие фильмы тех лет — «Радугу» М. Донского, «Нашествие» А. Роома по пьесе Л. Леонова, «Во имя Родины» В. Пудовкина по пьесе К. Симонова «Русские люди», «Два бойца» Л. Лукова, «Иван Никулин — русский матрос» И. Савченко, «Фронт» братьев Васильевых, «Март — апрель» В. Пронина. Народность — вот главная черта этих патриотических картин и образов советских людей, созданных в них плеядой прославленных актеров: Б. Андреевым, Н. Крючковым, М. Бернесом, И. Переверзевым, Б. Бабочкиным, Б. Чирковым, О. Жаковым... Добрым словом вспоминаем мы и документальные картины Р. Кармена, И. Копалина, Е. Учителя, «Битву за нашу Советскую Украину» А. Довженко, «Берлин» Ю. Райзмана, «Разгром Японии» А. Зархи и И. Хейфица...

Но я хочу подчеркнуть еще и тот факт, что не меньшим по силе оружием киноискусства стали талантливые фильмы на историческую тему — «Кутузов» В. Петрова, «Адмирал Нахимов» В. Пудовкина, «Котовский» А. Файнциммера, «Александр Пархоменко» Л. Лукова, «Богдан Хмельницкий» И. Савченко...

Помню, какое огромное впечатление произвел на меня увиденный в первые дни войны фильм С. Герасимова «Маскарад». В нем играли любимый мною еще по Ростову Николай Мордвинов и одна из прекрасных наших актрис Тамара Макарова. Мы, солдаты, только что надевшие шинели, сидели в зрительном зале, затаив дыхание, и чувствовали себя призванными защищать не только родную землю, но и высочайшие достижения отечественной культуры. Хотелось идти в бой, жертвовать собой. Великим счастьем было для меня участвовать уже потом, после войны, в картине «Молодая гвардия» Сергея Аполлинариевича Герасимова, художника высочайшей культуры и эрудиции. По сей день считаю и «Маскарад», и «Молодую гвардию» нестареющими шедеврами советского киноискусства, достижениями всенародного значения.

Приобщение к высотам отечественной культуры — еще одна важнейшая сторона патриотического воспитания, позволяющего осознать твою личную причастность, почувствовать гордость твоей кровной принадлежности к народу, давшему миру Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Шевченко, Льва Толстого, Чехова, Ивана Франко, Яна Райниса, счастливую возможность приобщения ко всем духовным ценностям человечества, к мировой культуре. На нашей стороне против немецкого фашизма воевали великие сыновья Германии Шиллер, Гёте, Гейне... Мне рассказывали, что незадолго до окончания войны к Герхарду Гауптману, жившему тогда в опальном одиночестве и писавшему трагическую тетралогию «Атриды», обличавшую войну, насилие и жестокость фашизма, пробрался юноша, бывший студент-филолог, одурманенный нацистской идеологией, дезертир с Восточного фронта, с пробитой осколком книгой гауптмановских пьес на немецком языке, ко-

торую он нашел у убитого русского солдата. Это было последней каплей, заставившей юношу освободиться от фашистской лжи, дезертировать, искать в Германии связь с антифашистским Сопротивлением.

Вспоминаю и другое — кадры из украинского документального фильма, в котором рассказывается история немецкого мальчонки-сироты, прибившегося где-то в последние дни войны к нашей воинской части. Его накормили, подлечили, сердобольные медсестры сшили ему из солдатской формы одежду. А когда эта часть отправлялась на Родину, мальчика решили отдать в немецкий детдом, но он заплакал, ухватился за руку солдата-украинца, своего спасителя, человека сурового, у которого фашисты убили семью. И тогда решил солдат: раз немецкий мальчонка назвал меня отцом, возьму его с собой на Родину, усыновлю. Он дал ему свою фамилию, отчество, имя. Тот парнишка закончил школу, потом институт, женился, родились у него дети. Годы спустя об этой истории рассказала в одной из центральных газет бывшая военная медсестра из той самой части, где приветили мальчонку. Газету прочитали в ГДР его мать и сестра, в Москву в редакцию пришло горячее, взволнованное письмо. И вот они встретились — мать и сын — на Красной площади, но, прежде чем броситься к сыну, мать преклонила колени перед седым ветераном. И сказала: солдат, ты — бог, если сумел простить сына врага, воспитать его настоящим человеком! И тысячи молодых людей, приехавших в Берлин на Всемирный фестиваль молодежи и студентов, горячо приветствовали почетных гостей молодежного форума — советского солдата и его названого сына, живое олицетворение знаменитого памятника Евгения Вучетича солдату с ребенком в берлинском Трептов-парке, в самом центре новой, свободной, демократической Германии.

Я рассказываю об этом, потому что слишком много написано на Западе о «загадочности», о «таинственности» русской души. Ведь, собственно говоря, никаких особых «тайн» и «загадок» нет. Еще Лев Толстой, тончайший психолог и знаток души народа, писал в «Войне и мире», что в битве с Наполеоном победило глубоко человеческое, патриотическое чувство русских людей. И произошло это в результате гигантских усилий всего народа, физических и нравственных. Вспомните, как доискивается до этой причины на Бородинском поле Пьер Безухов, как видит он скрытую теплоту чувства на светящихся лицах солдат. Человеческое начало — и есть то самое скрытое чувство патриотизма, которое нельзя победить.

«Никогда не победят того народа, в котором рабочие и крестьяне в большинстве своем узнали, почувствовали и увидели, что они отстаивают свою, Советскую власть — власть трудящихся, что отстаивают то дело, победа которого им и их детям обеспечит возможность пользоваться всеми благами культуры, всеми созданиями человеческого труда»[2]. Так писал В. И. Ленин еще в 1919 году. Но слова эти вполне приложимы и к нашей Великой Победе над германским фашизмом. Да и сегодня, сорок лет спустя, они звучат необыкновенно актуально.

Антивоенная тема в нашей литературе и искусстве по сути дела — это тема военно-патриотическая. Тут нет никакого парадокса. Л. Толстой вкладывает в уста своего героя мысль, что война не любезное сердцу, а самое гадкое дело в жизни. Разве это не так? Так. Грязные войны, несправедливые, антинародные, существуют, к

---

[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 315.

сожалению, и сегодня. Когда человек надевает форму солдата ради наживы, ради долларов, полученных за убийства во Вьетнаме, в Никарагуа или еще где-то, чтобы открыть потом на эти деньги мелкую лавчонку в Америке или прикупить акции выгодного бизнеса на военном производстве, — это действительно отвратительное, грязное дело, каким бы звездно-полосатым «патриотизмом» или «жизненными интересами» оно ни прикрывалось. Но когда человек берет оружие, чтобы остановить руку этих распоясавшихся гангстеров и убийц, чтобы защитить свою землю, дом, Родину, он вершит справедливое дело. Он воин-защитник.

Защита Отечества испокон веков связана с эстетическим и нравственным народным идеалом. Разве не об этом «Слово о полку Игореве», одна из вершин нашей патриотической литературы? Разве не об этом все наши книги, фильмы, посвященные защите Революции, великой Победе над фашизмом! Сегодня советский воин — защитник не только Отечества, но и всего мира на земле, защитник человеческой цивилизации, мировой культуры. Вот почему тема нашей Победы в искусстве и литературе связана не только с юбилейной датой, она — шире, она включает в себя призыв к победе разума на планете, призыв к отказу решать конфликты и противоречия путем войн. Иной альтернативы у человечества сегодня нет и не может быть. Это надо понять.

Я убежден, что военно-патриотическая тема в нашем искусстве поистине неисчерпаема. Она включает и нашу историю, и наше сегодняшнее бытие, и даже завтрашний день планеты. Для художника здесь неохватное поле деятельности. Перед ним — множество разных путей. Можно воскрешать события, опираясь на факты и документы, показывать грандиозные битвы, как это делают, например, наши документалисты. Можно идти путем, открытым Ю. Озеровым в эпопеях «Освобождение» и «Солдаты свободы», где экран как бы включает в число главных действующих лиц самого зрителя, делая его участником событий. Но это может быть история и локальная, построенная на одной судьбе, как «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «Отец солдата» Р. Чхеидзе, или нескольких судьбах девушек-зенитчиц, как в картине С. Ростоцкого «А зори здесь тихие...». Называю эти ленты, надеясь, что читатель добавит и многие другие примеры.

Сейчас вышел на экраны «Маршал Жуков». Он целиком основан на фактах и документах. И это правильно. Иначе нельзя было делать такую картину. Но это не исключает других решений биографического фильма.

Тут важно и художественное осмысление, более глубинное постижение военной темы, с использованием того огромного опыта, который накоплен нашей отечественной и мировой литературой, если взять, к примеру, все написанное о войне Стендалем, Гюго, Теккереем, Л. Толстым, Шолоховым, Твардовским. В этих классических вершинах есть определенное отношение к проблеме, к содержанию. Я пишу об этом потому, что сейчас вдруг ворвалось на экран несколько вестернизированное, в общем-то чуждое нам отношение к военной теме как к поводу для своего рода приключений. А Отечественная война была вершиной нравственного воспитания, она открыла, явила всему миру невиданное — массовый, всенародный героизм. Даже в самые трагические ее моменты, я это хорошо помню, вера в неистребимость нашей жизни, вера в победу не была сломлена. Мы знали, что наши мирные планы, наши надежды обязательно осуществятся: вот побьем только врага...



Иван Переверзев. «Иван НИКУЛИН — РУССКИЙ МАТРОС»
Татьяна Ленникова. «МАРИТЕ»
Василий Ванин. «СЕКРЕТАРЬ РАЙКОМА»

Кажется, я только-только начал учиться актерской профессии, и все сломлено — несчастье, война. Но война стала и великой школой Жизни, она научила многое ценить по-новому, она формировала характер. Фронтовики, люди моего поколения, в этом смысле несколько отличаются от нынешних поколений. Не потому, что они такие хорошие, необычные, а потому, что их человеческую надежность, жизненную стойкость формировали исключительные обстоятельства, до предела обостряющие и чувства, и мысль. Да и сразу же после войны: карточки на галоши, на мерзлую картошку — это уже счастье. И еще: казалось бы, война, тут только бы выжить, до книг ли тут было. Мои военные воспоминания связаны с Северным Кавказом, куда враг рвался не меньше, чем к Москве, стремясь овладеть нефтяными промыслами, кровью войны... Ростов, Армавир, Грозный, Моздок... А мы во всякую свободную минуту, в передышках жадно читали «Русский характер» Алексея Толстого, стихи Константина Симонова, рассказы Елены Кононенко. Часто вслух я повторял гоголевский отрывок о Руси. А публицистическое слово Леонида Леонова!.. Более тысячи писателей отправились на фронт, они писали очерки, корреспонденции, стихи. Я не знаю, было ли еще где в истории нечто подобное?! Все, что работало на духовное, человеческое начало в народе, — работало в конечном счете и на нашу Победу!

Потом, много лет спустя, снимая «Судьбу человека» и «Они сражались за Родину», коснулись мы этой темы человечности советского человека на войне в разговорах с Михаилом Александровичем Шолоховым.

Рассказал он, как не успел эвакуировать мать, и она погибла под бомбами. Простить себе этого не мог, говорил: «Не уберег!» Так угрызения совести и запали ему в душу на всю жизнь. И тогда, отправляясь на передовую, дал он себе клятву: мстить беспощадно врагу. Об этом горе и о сыновней клятве знали и в той части, куда он прибыл. И как-то привели пленного немца. То ли тот понял что-то, когда говорили солдаты: «Да, отдать его надо, этого фрица, Шолохову.

Пусть он душу свою отведет». То ли почувствовал близкую смерть. Сидит во время допроса бледный, потерянный. И Шолохов тут же. Рассказывает пленный о том, что был учителем, что семья, дети есть, что в солдаты попал по мобилизации, что войну ненавидит. В общем, по ходу разговора, узнавая про жизнь этого человека, Шолохов почувствовал, что вроде бы запал его ненависти потихоньку исчезает куда-то, улетучивается чувство мести. Про мать подумал: как отнеслась бы она к этому, одобрила ли? И потребовал от бойцов, чтобы довели пленного и сдали куда надо живым-здоровым. И слово с них взял. Пусть до нашей Победы доживет...

Есть в этом шолоховском рассказе великий смысл: наказание добром — самое благородное. По сути своей человеческой. Пусть враг подумает над тем, с кем шел до этого по чужой земле, на кого, на какой народ руку поднимал! Может, второй раз человек родится?

В связи с этим вспоминал Михаил Александрович и другое.

В окрестностях Берлина это было. Хозяева, видимо, удрали из особняка, и разместилось в нем наше подразделение. А во дворе осталась брошенная немецкая овчарка. С перебитым хребтом. От боли она выла, будто кричала. Солдатики наши и так и этак, а подступиться не могут. Чертыхались: «Да ну ее! Сволочь, вся, видно, в хозяев... Еще разорвет кого. Да пошла она...» А один не отступился. День, другой, третий... Что-то говорил ей... Собака и стихла. Потом взяла из его рук хлеб. А потом наступил момент, когда она дала перевязать себя. Вылечил солдатик собаку. Она теперь уже ждала своего спасителя. А тут наступило время возвращаться на Родину. Наш герой попрощался с собакой. Погрузились солдаты в эшелон. И тронулся поезд в путь. Уже немало километров отмахал. И вдруг увидели солдаты, что овчарка-то бежит рядом с составом...

Да, школой мужества, школой ненависти была для нас война. И школой высокой человечности. Школой жизни. Школой нашего государственного отношения ко всему.

Со школьной скамьи известно нам: государство — это мы! И сегодня мы говорим, аттестуя доброе начало: государственный подход, по-государственному мыслит, государственный человек. В этом есть и высшее, на мой взгляд, выражение народного качества в человеческом характере.

Вспоминаю наши недавние разговоры с Леонидом Максимовичем Леоновым. Вот уж у кого настоящий государственный подход к насущным проблемам нашей жизни. Мне близки его заботы о жизни, о земле, как мы привыкли говорить, об охране окружающей среды.

Земля — планета наша, прекрасная, голубая из космоса, единственно живая из всех нам пока известных. И хрупкая. Легко сломать ее, как цветок, превратить в прах, в летящую в ледяном безмолвии планету, каких много окрест. Страшно подумать, что может не быть всего, созданного человеческим гением: Гомера, Данте, Шекспира, Пушкина, Рафаэля, Моцарта, Чайковского...

Несколько лет назад я привозил в США экранизацию чеховской повести «Степь». Там действительно снята наша степь, волшебная в своей красоте, бережно сохраняемая и охраняемая государством, народом. Я видел лица многих американцев после картины: они были потрясены песенной статью нашей степи, величием ее и, думаю, недаром говорили о народной душе. О нашей планете. О грозе, которая полыхала в низком небе и гнула степной ковыль. Об арбузе, который будто раскололо, расщепило, как ядро, вспышкой молнии... И мы говорили о





Леонид Быков. «В БОЙ ИДУТ ОДНИ «СТАРИКИ»
Валентина Серова. «ЖДИ МЕНЯ»
Василий Шукшин. «ОНИ СРАЖАЛИСЬ ЗА РОДИНУ»

мире и жизни. И вспоминались мне давние, написанные еще в начале войны, слова леоновского послания «Неизвестному американскому другу».

«...Немыслимо перечислить черные достижения этих лет. Обесчещено все, чего веками страдания и труда добился род людской. Затоптаны все заповеди земли, охранявшие моральную гигиену мира. Война еще не кончена, — писал Л. Леонов. — В такую пору надо говорить прямо и грубо — это умнее и честнее перед нашими детьми. Речь идет о главном. Мы позволили возникнуть Гитлеру на земле... Будущий историк с суровостью следователя назовет вслух виновников происходящих злодеяний. Ты думаешь, там будут только имена Гитлера и его помощников, замысливших порабощение мира? Петитом там будут обозначены тысячи имен его вольных и невольных пособников — красноречивых молчальников, изысканных скептиков, государственных эгоистов и пилатов всех оттенков...

Люди, когда они идут в одну сторону, — попутчики и друзья. Когда они отдают силы, жизнь и достояние за великое дело, — становятся братьями. И если громадное преступление безнаказанно совершается перед ними, — они сообщники. Протестовать против этого неминуемого приговора можно только сегодня... протестовать только делом и только сообща» [3].

Как современно звучат эти строки, когда над миром нависла черная тень угрозы новой мировой войны. Когда кое-кто хотел бы забыть или ревизовать уроки сорокалетней давности, уроки нашей Великой Победы.

«Если дорог тебе твой дом...» — вынес я в заглавие слова из известного стихотворения Константина Симонова, написанного в годы войны. Но сегодня дом наш — это вся планета, наша прекрасная Земля. И она нуждается в защите, в единении всех сил доброй воли против сил вражды и войны. Она нуждается в прочном мире. Об этом и должен говорить художник, обращаясь с экрана к сердцам и разуму миллионов и миллионов своих современников в разных странах...

---

[3] Леонов Л. Литература и время. М., 1976, с. 81.

«Но помнит мир спасенный...»

Евгений Винокуров

Беседу ведет и комментирует Ольга Батракова

Почти в каждом поэтическом сборнике Евгения Винокурова есть стихи, строки о кино...

Не надо слов. Как лента, стерто
слово.
Меня трясет в безмолвье синема.
У сильных чувств молчание основа.
Страданье немо. Музыка нема...

Мы любим мир, что подан крупным
планом,
Где любят, гибнут, плачут и поют...

Евгений Винокуров. Почти полвека прошло с тех пор, и сейчас я с уверенностью могу сказать, что меня как личность формировали именно эти два вида искусства — кинематограф и поэзия. Помню детский кинотеатр на Большой Грузинской, где «крутили» немые фильмы: «Абрек Заур» — о кавказском разбойнике, «Кастусь Калиновский» — о белорусском революционере, «Закройщик из Торжка». Острый сюжет, приключения, странствия — вот что интересовало тогда нас, мальчишек.

Потом — «Чапаев». Сколько раз — все пальцы на руках загнешь — бегали мы в кинотеатр, чтобы еще раз увидеть любимого героя. Через всю мою жизнь кинематограф и поэзия, эти две, казалось бы, столь далекие сферы шли рядом. Одна из них стала моей жизнью, формой мышления, состоянием души, вторая — расширяла, раздвигала мое представление о мире.

Мне кажется, что это самые близкие виды искусства, самые убеждающие. Поэт — это театр одного актера, играющего самого себя. Это мистерия одной человеческой жизни. Поэт не столько должен заниматься техникой стихосложения, сколько работать над собой, как, скажем, актер над образом, ролью, культивировать в себе ощущения, систему ощущений, то есть мироощущение. Поэт должен строить и создавать внутри себя некий космос, некое единство, свою концепцию мира. Только тогда появится «своя поэзия».

Так и режиссер: если он делает фильм в соответствии со своей поэтикой мышления, со своими, а не общими представлениями, со своей системой образов-символов, только тогда кинематограф становится авторским. А это самое главное. И хоть кино является коллективным видом творчества, в отличие от поэзии, и у каждого из авторов фильма — режиссера, сценариста, оператора, художника, композитора — есть своя концепция, она, эта концепция, должна быть близка режиссеру. Все создатели фильма должны быть единомышленниками.

Ольга Батракова. Значит, язык поэзии по предметности, по образному строю близок кинематографу? Как они влияют друг на друга, как пересекаются?

Е. В. Видимо, поэзия и кино имеют нечто общее в силе воздействия. Восприятие фильма, как и стихов, требует полной отдачи души, соучастия, сопричастности. В поэзии все выражается через эмоциональность мысли. «Страстные» стихи вызывают те же чувства у читателя. «Страсть — это стремительность мыслей», — сказал Паскаль. То же самое и в кино. Мысль авторов, сценариста и режиссера, воплощаясь в реальные образы, заставляет их взаимодействовать друг с другом, движет

сюжет. И чем больше энергии в этой мысли, чем напряженней она, тем большие эмоции вызовет она у зрителя.

Мирабо, слушая в Конвенте выступление одного безвестного молодого человека, сказал: «Он далеко пойдет — он верит в то, что говорит». Этим молодым человеком был Робеспьер. Когда я вижу таких героев, как Егор Трубников Михаила Ульянова в фильме «Председатель», я думаю об этом. В таких фильмах, таких людях есть идея, есть и вера в нее.

Накал авторской мысли, ее высоковольтное напряжение, выраженное в сравнительно небольших по объему формах, какие отпущены стихам и кинофильму, — вот что объединяет кино и поэзию.

О. Б. Что вы считаете самым важным в искусстве кино, в искусстве создания фильмов?

Е. В. В искусстве кино, так же как в любом искусстве, нужен элемент парадокса. Предметом рассмотрения фильма должна быть необычная ситуация, но при этом она должна быть истинной, достоверной. Вначале эта ситуация должна заинтересовать зрителя, заинтриговать, иногда ошеломить. Зритель должен задуматься. Нужна эмоция удивления. Не зря Пушкин сказал: «...гений — парадокса друг».

Поставив зрителя перед парадоксальной, удивительной ситуацией, заинтриговав его, авторы фильма могут решать более сложные задачи — дальнейшим движением сюжета, раскрытием характеров, столкновением их добиться того, чтобы развязка истории или проблемы была убедительной и правдивой.

О. Б. Как вы считаете, Евгений Михайлович, в фильме И. Слабневича «По законам военного времени», который был поставлен по мотивам вашей одноименной повести, есть эта самая парадоксальная, необычная ситуация?

Е. В. Не берусь судить о достоинствах этого фильма, поскольку я один из его авторов. Однако считаю, что в основу этого фильма положена ситуация непривычная. Четверо бойцов, среди них женщина, по не зависящим от них причинам опоздали к поезду, идущему на фронт. Они-то не виноваты, но по закону военного времени их поступок приравнивается к дезертирству. Здесь уже есть та самая драматическая ситуация (виноваты и одновременно не виноваты — это уже парадокс), в которой зрителю надо разобраться. Все четверо погибают героями, приняв бой с неравными силами противника, спасая тот самый поезд, к которому они опоздали и который везет солдат на фронт.

О. Б. Для вас, участника Великой Отечественной войны, поэта, военная тема, я думаю, самая важная.

Е. В. Я видел войну во всех видах, «лицом к лицу». С началом войны кончилось мое отрочество. Юности у меня не было. Мне было пятнадцать лет, когда началась война. Я был московский мальчишка, жили мы в арбатском переулке. Бомбежки и бомбоубежища, рытье окопов и тушение зажигалок — в наш двор упали две бомбы; возле Вахтанговского театра — аэростаты заграждений, железные «ежи», сводки Информбюро, патрули, светомаскировка — такой стала военная Москва. Школы не работали, почти все были отданы под госпитали.

Моя мама руководила отправкой в тыл секретных партийных документов. Однажды принесла мне вещмешок с теплой одеждой, и я уехал на Урал. Там я окончил 9-й класс, поступил в авиационный техникум, немного поучился и подал заявление на фронт. Затем — артиллерийское училище. Первое, что увидел, — огромный плакат над казармой: «Больше пота в учебе — меньше крови в бою». Действительно, пота было много — двухгодич-

ную программу втиснули без сокращения в девять месяцев. Осенью 1943 года я уже принял артиллерийский взвод. На всю жизнь запомнилось: мне 17 лет, а передо мной стоят пушки и двадцать пять взрослых человек. Я стал им отцом-командиром.

Потом фронт, госпитали, несколько европейских стран... Войну закончил в Силезии, в городишке Обер-Глогау. Меня оставили в кадрах, и я еще год воевал с отрядами бандеровцев в Карпатах. Так что на мою долю выпали настоящие трудности...

О. Б. Евгений Михайлович, наверное, можно считать, что окончание войны стало для вас началом пути в поэзии. Ваша первая книга «Стихи о долге» полностью посвящена пережитому на войне. Да и во всех последующих книгах вы все время возвращаетесь к этой теме.

Е. В. Писать я начинал три раза. Первый раз — лет в восемь-девять. Стихи были «пессимистические». О том, что молодость прошла, жизнь кончилась (попался тогда в руки томик Есенина). За подражательство приятели высмеяли. Обиделся и бросил писать.

Второй раз начал писать через десять лет, на фронте, в самом конце войны. Чувства переполняли меня и сами складывались в строки. Стихи на этот раз были оптимистическими, пессимизм на фронте — слишком большая роскошь, нужно было поддерживать себя.

...Но как быть пессимистом на болоте,
Когда лежишь под орудийный свист?
Нет, там под снегом в поредевшей роте
Не выйдет из поэта пессимист!

Стихов было немного, десять-пятнадцать, записанных в тетрадке. С ними я и поступил в Литературный институт.

Сколько поколений молодых людей жаловалось на то, что они опоздали родиться, сетовали, что не успели к великим историческим событиям. О моем поколении нельзя этого сказать. Мы повидали за несколько лет такое, что другим не увидеть и за целую жизнь. Мои сверстники, рожденные в 1925 году, после девятого класса средней школы не только ушли мальчиками на фронт, но, отвоевав, вернулись совсем еще юными. Вернулись немногие.

Этим моим сверстникам не было еще и двадцати. А за спиной их уже было без малого четыре года училищ, госпиталей, фронтовых землянок. За спиной были европейские страны, служба в послевоенной армии, болезни, голод, ранения.

И несмотря на это, для нас, молодых поэтов-фронтовиков, именно последний военный год был особенно плодотворным. Война, как океан, выплеснула на берег целую плеяду молодых поэтов. Когда мы пришли с фронта, пережитое распирало стихи, как жито закрома. Мы были горды и за страну, и за самих себя, ибо мы выдержали испытание.

Поэты моего поколения начали писать во время войны, печатались во фронтовой печати. В прозе и в кино мои ровесники выступили позднее, и это естественно.

О. Б. Строки из вашего стихотворения «...Я эти песни написал не сразу...» и из другого:

Ты ж встань
сейчас
решительно и властно,
В ушанке серой, грозных дней поэт!
Ты встань сейчас и расскажи потомкам,
Как в юности, средь воющих снегов,
Ты жил в полях, как в бой ходил,
о том, как
Колол штыком и не писал стихов, —

говорят о том, что осмысление, философское понимание войны в вашей поэзии тоже пришло позже.

Е. В. Да, глубинное осознание чудовищности идеологии фашистской Германии требовало времени. Идеологи-

ческие корни фашизма дали чудовищные и вполне материализованные «цветы» и «плоды», от которых содрогнулся мир. Противостояние им нуждалось в своем художественном анализе, изучении. Но неисчерпаемы ракурсы, с которых могут рассматривать художники минувшую войну. Аспекты бесконечны. Общенациональные и сугубо личные, психологические и бытовые.

«Илиада» и «Одиссея» народной жизни на войне создавались не сразу — по деталям, по главкам, по фрагментам, постепенно всеми вместе — и писателями, и музыкантами, и художниками, и кинематографистами. Соборно, как говорили в старину о коллективном труде, где обобщенный опыт масс формировал тот стиль, который потрясает нас величием и грандиозностью. Какой-нибудь старинный собор, плод внеличного творчества, хотя и отмечен определенной личностью зодчего, но он — свидетельство не только руки отдельного мастера, а и культуры, духа народа.

Не надо забывать, что одно из первых русских стихотворений, ставших популярными у читающей публики, посвящено воинской победе. Это ода Ломоносова «На взятие Хотина». Взятие города — повод для создания стихотворения, с которого мыслит свое начало русская литература. С тех пор тематическая линия войны, воинского подвига в русской литературе не иссякает.

Мое поколение поэтов подхватило эту традицию. Пафос победителя был главным нашим пафосом наряду с горечью о юности, проведенной в блиндажах и казармах. И мы возродили классическую одичность, торжественный настрой. Наши сердца замирали от пафоса государственности, от строгости и величественности марширующих полков, от знамен, от мощи духа, материализовавшегося в зримые и осязаемые символы гордости своей историей. Мы не любили расслабляющего искусства. Только то, что подтягивало, бодрило, было нам близко.

Я и сейчас думаю, что искусство должно укреплять корни жизни. Кто совершенно не может понять эстетику армии, воинского строя, духоподъемность полкового оркестра, тот лишен чего-то прочного, чего-то фундаментального, изначально свойственного мужчине, воину по природе, даже если этот воин в силу обстоятельств и не брал никогда в руки оружия.

Ведь одна и та же кровь циркулирует и в народе, и в армии. И первую свою книгу «Стихи о долге» я посвятил армии, ведь для нас Армия и Юность слились в одно. Долг — философская категория. «Ты должен!» — этот нравственный императив — общечеловеческое требование. Долг есть у человека и перед самим собой, и перед обществом, ибо весь мир спаян необходимостью, которая диктует свои требования, и игнорировать ее невозможно. В этой книге есть строки:

...на жесткий Долг, что царствует
в природе,
не сетовал я в жизни никогда.

Служение долгу, подчиненность большим историческим целям было основной идеей нашего поколения. И такое мироощущение с разными, естественно, оттенками было единым: и у писателей, и у кинематографистов, у всех.

Да и сейчас скажу: жизнь, не очерченная долгом, аморфна, она расслаблена, ее нет. Жизнь, подстегнутая долгом, четко очерченная, напряжена, она есть. Жизнь должна твориться в рамках и в формах, такая форма — содержательна, она связана со смыслом вещи, с ее сутью.

О. Б. В вашей книге стихов «Зрелища» есть стихотворение «Иллюзия и хлеб». В нем вы вспоминаете свое впечатление от кино во время войны. Там есть такие строки:

И занимал я место рано,
Когда души нет ни одной.
...С неимоверного экрана
Мир раскрывался предо мной!

Е. В.

...Потом на нарах поздним часом
Все это — вновь! — переживал
И, спрятанную под матрасом,
Горбушку черную жевал...

Да, кино на фронте имело колоссальное значение. Ни одна книга не могла так воздействовать на нас, как кинокартина. Да что там книга — читать было некогда...

Кино во фронтовых условиях было самым нужным, самым действенным видом искусства. Мы жадно смотрели все: боевые киносборники, документальные и художественные фильмы. По многу раз и всегда с удовольствием смотрели «Антон Иванович сердится» А. Ивановского. Помню, как я объяснял двум простодушным солдатам из деревни замечательный фильм М. Ромма «Мечта». Совсем как педагог из довоенного детского кинотеатра. Необычайно нравился нам всем без исключения фильм «Машенька» Ю. Райзмана и Е. Габриловича. Девочка-москвичка Машенька напоминала мне довоенную Москву, первомайскую Тверскую с портретами ударников, бронзового Пушкина, чуть грустного, романтически элегантного. Где-то далеко, почти за гранью памяти, был Арбат, газировка за пять копеек, дорожки в Парке культуры имени Горького, это было почти нереально, совсем из другой жизни. Героиня этого фильма Машенька — Караваева стала для миллионов бойцов образом-символом чистоты, цельности, она вселяла уверенность, светлую надежду. В этом фильме слились поэзия и реальность.

О. Б. Евгений Михайлович, как сейчас вы воспринимаете военные фильмы, которые вышли на экран в конце 50-х— 60-х годах? Какие из этих лент вам запомнились?

Е. В. Сильное впечатление на меня произвела тогда картина М. Калатозова «Летят журавли». Очень нужной была экранизация С. Бондарчуком шолоховского рассказа «Судьба человека». Фильм раскрывал понятие души, психологического мира советского человека, его стойкости, его веры в завтра. Большое впечатление оставил фильм В. Ордынского «У твоего порога». Он поразил меня драматической напряженностью ситуации (помните, я говорил о парадоксальности): наша армия отступила, осталась одна пушка на огороде в подмосковной деревне и несколько бойцов-артиллеристов. Они не знают, что фронт отступил. Солдаты в ожидании первого боя. Их задача: не дать прорваться танкам в Москву. В этой картине воссоздана атмосфера страшной опасности, нависшей над Москвой, и сделано это напряженно, тонко, здесь настоящее искусство.

К сожалению, среди военных фильмов есть много нарочито сентиментальных, рассчитанных на то, чтобы вызвать у зрителя чувство восхищения или умиления. Я не люблю, когда меня заставляют восхищаться или умиляться, эти чувства должны прийти сами. В фильме «У твоего порога» нет режиссерской навязчивости, и при этом он «забирает», держит в напряжении. Ведь война — «кровавая и страшная работа», зрителю надо самому разобраться в сложных характерах и в необычной ситуации, а режиссерская навязчивость может оттолкнуть зрителя, заставить его усомниться в достоверности происходящего.

О. Б. Одна из ваших книг называется «Характеры», в ней галерея портретов, образов: «Характеры шумят как лес...» Как вы оцениваете военные фильмы с точки зрения исследования характеров?

Е. В. Меня может заинтересовать фильм, где рассказана история удивительных и правдивых событий, столкно-

вений, в результате которых с характерами героев что-то происходит. Я должен видеть на экране преображение личности. Такие характеры есть в фильме С. Бондарчука по роману М. Шолохова «Они сражались за Родину». Прежде всего это Лопахин — Шукшин. Это настоящий русский народный характер. Василий Шукшин вообще яркое, необычное явление в кинематографе.

Это Художник с большой буквы. Защитник своего народа перед человечеством. И одновременно адвокат, защитник человечности перед своим народом. Он рассказывает миру о своем народе и своему народу о мире. Таков Шукшин и в «Калине красной». Он улавливает психологию народа. Потому-то так народом любим. В день его смерти я сел в такси, а шофер мне и говорит: «Сегодня Вася умер».

К сожалению, в иных военных фильмах исследования характеров нет, характеры статичны и заданы. Нет динамики, развития, нет диалектики: герой появляется на экране хорошим, дальше — опять хороший, а в конце — еще лучше. Есть фильмы, в которых показываются однообразные картины боев. Получается, что содержание фильма — стрельба и разрывы снарядов. А ведь сюжет стрельбой не подменишь, драматургию из разрывов снарядов не извлечешь, характера не увидишь. Так и складываются посредственные фильмы.

О. Б. Как вы относитесь к кинопублицистике, к документальным фильмам на военную тему?

Е. В. Да я и литературу на военную тему предпочитаю документальную — хочется узнать, как было на самом деле. Вы заметили, как сейчас жадно читаются мемуары, эссеистика, заметки? Я считаю, что настоящий писатель может проявить себя в этих жанрах именно как стилист, как художник. Недаром Маяковский призывал писателя: «Попей из реки по имени Факт». Особенно интересны воспоминания участников, очевидцев. Недавно, например, вышел роман А. Крона «Капитан дальнего плавания» о герое войны, талантливейшем командире подводной лодки А. Маринеско. Это выдающийся роман, в нем есть все: и характер, и конфликт, и драма.

Что касается публицистического кино, то я считаю, что только настоящий, подлинный человеческий документ о войне может погрузить зрителя в атмосферу тех грозных и тяжелых лет, вызвать воспоминания, ассоциации. Я ловлю себя на том, что хронику и подлинно документальные фильмы смотрю с бо́льшим интересом, чем художественный фильм, где ощущается подделка «под войну».

Конечно, не всякий документальный фильм — произведение искусства. Авторы должны не только загрузить документальный фильм информацией, но и вдохнуть в него свое мировоззрение, свои собственные чувства. Вот почему фильм «Великая Отечественная» — последний грандиозный замысел Романа Кармена — представляется мне документом огромной важности по широте охвата исторических событий народной войны. Это кинопамятник миллионам погибших на войне. Правда, многое в этой ленте остается за бортом, много неохваченных аспектов — не отражена жизнь в тылу, нет частных семейных историй. Ведь кроме правды широкой и исторической нужен и отдельный человек, его судьба, его вклад в войну.

О. Б. Как вы относитесь к фильмам о войне режиссеров, которые были в то время детьми или вообще родились после войны?

Е. В. Художник есть художник. Художник может сделать фильм о войне 1812 года, и о гражданской войне, и о Великой Отечественной. Если в лирической поэзии, в этом субъективном

жанре, я считаю, может говорить о войне только тот, кто ее пережил, воевал, то произведения эпического склада могут создаваться художником, не пережившим этих событий, будь то прозаик или кинорежиссер.

Но режиссер, не видевший войны, должен подходить к материалу очень осторожно, ведь на нем лежит большая ответственность за точность, четкость, достоверность реалий даже в деталях, даже в мелочах.

О. Б. Интересны ли вам картины, где ощущается традиционность, или вас больше привлекают фильмы, в которых автор ищет новые формы?

Е. В. Если говорить о проблеме новаторства в искусстве, то это в первую очередь не проблема средств выражения, а вопрос с о в е с т и. Бытует представление о новаторстве как о механической смене в искусстве одних «способов» другими. Например, в поэзии: Маяковский — этот Петр Первый русской поэзии — не любил старого, стоял за все новое. Но он был нов до последней метафоры, потому что м ы с л и л по-новому.

Художнический поиск необходим, но если экспериментаторство не связано с глубинной разведкой человеческих судеб и характеров, то грош цена такому новаторству. Вообще со словом «эксперимент» нужно обращаться осторожно. Скорее жизнь экспериментирует с художником, ставя его в различные ситуации. Недаром самый большой экспериментатор в мире Пикассо не любил слово «эксперимент», когда речь шла об искусстве. Он говорил: «Я не ищу, я нахожу».

Творчество — это удавшийся эксперимент. Однако, экспериментируя, нельзя забывать и о традициях. Надо быть в споре с прошлым, в полемике, в диалектическом взаимодействии с традицией. Вести постоянный диалог с прошлым — только так осуществляется связь с традицией.

К новшествам, где доминирует само новшество, а не мысль, я отношусь с опаской. Чистый киноформализм вызывает у меня те же чувства, что и сентиментальность, слащавость, если они подменяют истинную человеческую теплоту. Из фильмов холодных мастеров-экспериментаторов уходит жизнь.

В искусстве нет некоего общего опыта, а есть только свой, выношенный, выстраданный опыт, которым и надо поделиться с читателем, зрителем. Быть самим собой, ни на кого не похожим — вечная задача, стоящая перед творцом. Стрелка внутреннего «компаса» всегда должна поворачиваться к своему «я», прислушиваться к своим ощущениям, чтобы можно было не только пересказать факт, событие, но и вдохнуть в него собственные чувства. Самолет должен взлететь, если он только катится по земле — это еще не самолет.

Так и в кино. Отсутствие авторского «я», духовности в фильмах небезвредно, оно ведет к изготовлению примитива. Примитивность, как кислота, разъедает умы зрителей. Она делает мир плоским, опресняет, обесцвечивает действительность, расслабляет мышцы, размягчает мозг. В нем развивается нравственная и духовная лень. «Ведь мудрость давит на затылок, но бьет по сердцу примитив», — есть у меня такие стихи.

Кино как средство общения со зрителем чрезвычайно ответственно, так как имеет дело с многомиллионной аудиторией. Но, учитывая массовость кинематографа, не надо забывать, что в наш индустриальный век только в одной области сохранилась ручная работа. Эта область — искусство. Я — за авторское кино, за собственное, режиссерское в каждом фильме.

Ведь штамп — это бакен, обозначающий, что чувство и мысль обмелели. Режиссер вместо того, чтобы вновь и вновь чеканить монеты с печатью своей

индивидуальности, порой лениво запускает руку в общую кассу, где лежат уже бывшие в употреблении медяки. Я всегда чувствую руку ремесленника. Ремесленник не отличает важного от ненужного, он готов браться за любую работу и делать ее на одном, среднем, уровне. Есть два типа людей, работающих в искусстве: один смотрит, как бы из чужого ведра зачерпнуть воды. Другой ищет, где бы выкопать свой колодец. Зачерпнутой воды надолго не хватит, колодец же питает до конца. Если режиссер удержался от крутых «зигзагов» и «ухабов» моды, не был вовлечен в утомительные ее круговороты, не стал снимать фильм «по поводу», его картины всегда будут в чести у зрителя, и, как ни парадоксально, они будут всегда современны.

Возвращаясь к главному, хочу добавить. Тема войны, нашей Великой Победы над фашизмом — для меня тема генеральная. И неисчерпаемая. И, думаю, не только для меня. Прав был Симонов, сказавший однажды, что тема Великой нашей Победы, тема борьбы с фашизмом будет волновать людей вечно. Она волнует всех — и художников, и читателей, и зрителей.

По-украински «победа» — «перемога». Это слово, мне думается, точно передает характер нашей победы, ее длительность и динамику, ее напряжение. Мы перемогли врага, пересилили. Это не мгновенная, ослепительная победа, но долговременное усилие миллионов. Мы перемогли и победили.

Во время войны стала явственной связь с землей, со своей землей, где ты родился, с историей России, обнаружилась историческая преемственность. Мы прочувствовали на себе, что эта связь, связь между сменяющимися поколениями, не простая, а глубинная, кровная. Война вернула нас к пониманию органичности, неразрывности всех процессов истории, к мудрости. Опыт страданий миллионов людей дал свои плоды. Он обострил и углубил, придал вескость, подлинность, доверительность, глубокую серьезность творчеству послевоенных лет во всех областях искусства.

О. Б. Едва ли найдется в нашей стране человек, который не знает слов вашей песни:

В полях за Вислой сонной
Лежат в земле сырой
Сережка с Малой Бронной
И Витька с Моховой...

Е. В. У этого стихотворения особая судьба. Я написал его о моих сверстниках, ушедших на войну. Два моих товарища, Саша Волков и Геля Ковальский, с которыми я учился в школе, ушли на фронт. Саша — после 8-го класса, Геля — после 9-го. Саша Волков погиб, выполняя задание командования, Гелий вернулся, тяжело раненный в голову. У меня уже были стихи о них: «Вчера мы писали диктанты...», но хотелось написать что-то еще, что объединило бы всех моих сверстников, мальчишек одной судьбы.

И вот в 1953 году я написал «Сережку». Сочинил к стихам музыку композитор Андрей Эшпай, тоже мой ровесник и тоже фронтовик. Его родной брат не вернулся с войны. Мать долго ждала возвращения сына, не веря, что он погиб. А жили они — вот такое получилось совпадение — на Малой Бронной. Так появилась эта песня, и первым ее исполнителем стал Марк Бернес. Я рад, что в песне мы трое — поэт, композитор и исполнитель — сказали о судьбе целого поколения. Но это только песня, и ей уже тридцать лет.

А мне хотелось, чтобы кинематографисты обратились к теме городских мальчишек, рассказали о тех, кто ушел на войну в пятнадцать-шестнадцать. Мои сверстники шли на фронт добровольцами. Мало кто из них вернулся...

Эта тема ждет еще своего воплощения.

Они заслужили. Их должен помнить «мир спасенный».



Евгений Матвеев

Вадим Трунин



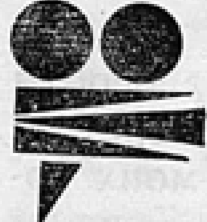
Леонид Калашников



Семен Валюшок



Евгений Птичкин



кинематограф 80-х. дневник

Статьи о фильмах «Победа», «Неру», «Счастливая, Женька!», «Любовь и голуби»; полемические заметки о творческих поисках кинематографистов «Ленфильма»; портрет эстонских кинодокументалистов Марка Соосаара и Андреса Сёёта; беседа с актером театра и кино Георгием Жженовым.

Разборы и размышления

Портреты

Беседы за рабочим столом





Вверху: создатели фильма «Победа»; внизу: кадр из фильма

Правда и память

Юрий Черепанов

Пространство человеческой души

Первое, о чем хочется сказать сразу: Евгений Матвеев создал картину необычную. Этапную для себя и совершенно непохожую на все, что делал он до этого на экране как актер, как режиссер. И при всем том — вот что удивительно! — ни в чем не изменил себе, не поступился ни одним из своих главных творческих принципов. В таком феномене следует разобраться. Как мне кажется, это необходимо сделать не только потому, что фильм «Победа» — большое и яркое событие, достижение в творческой жизни крупного мастера (рука так и несет написать: «Поворот в его судьбе», но в том-то и дело, в том-то и загадка, что никакого особого «поворота» здесь нет), но и потому, что в том, как пришел Евгений Матвеев к такого рода картине, как взялся за столь необычную для себя творческую задачу, как и с каким вдохновением, неимоверным средоточием всех духовных, нравственных и физических сил решал ее, увлекал, заражал своим темпераментом весь съемочный коллектив, воодушевляя людей на добровольную работу без выходных, по полторы смены ежедневно, — во всем этом мне видится нечто поучительное и принципиально важное для всего нашего кинематографического процесса. Я убежден: фильм «Победа», начинающий свой путь по экранам, как говорится, обречен на успех: он соберет рекордную, многомиллионную зрительскую аудиторию.

Тут приходится повиниться перед читателями. Три года назад я писал в нашем журнале: «У каждого крупного художника есть своя загадка. У Евгения Матвеева ее, кажется, нет. Все предельно ясно. Он всегда сознательно стремится к этой ясности. Он высказывается — и в жизни, и на экране — с удивительной прямотой и откровенностью. Его симпатии и антипатии, его пристрастия и его неприятие чего-либо недвусмысленны, определенны. Это и создает иллюзию, что о нем писать легко. Именно — иллюзию...»[1] Не подвергая сомнению суть написанного ранее, я вынужден признаться сегодня, что «загадка» Евгения Матвеева все же существует. И попытка разобраться в ней, «разгадать», осмыслить — насущная задача данной статьи.

Вот почему позволю себе напомнить читателям, каким поистине неохватным по широте и разнообразию тем и человеческих характеров было поле творческих поисков Матвеева. Если говорить о нем как об актере, то назову здесь прежде всего его неистового Макара Нагульнова в экранизации шолоховской «Поднятой целины», а рядом с ним — уложившуюся в несколько экранных эпизодов, но такую емкую по человеческому содержанию жизнь молодого красного командира Константина Давыдова из фильма «Дом, в котором я живу» Л. Кулиджанова и Я. Сегеля. И тут же назову совсем иной образ, поданный в ярком и броском характерном ключе, — главкома Сорокина из второй части кинотрилогии Г. Рошаля «Хождение по мукам» по А. Толстому, «диктатора на час», вознесенного на гребень истории гражданской войной и низвергнутого в пучину страстей, обреченного в своем непонимании происходящего. Рядом с ним, но тоже особняком стоит образ пол-

«ПОБЕДА» (по роману А. Чаковского)
Сценарий В. Трунина, Е. Матвеева. Постановка Е. Матвеева. Оператор Л. Калашников. Художники С. Валюшок, Л. Кун. Композитор Е. Птичкин. Звукооператор И. Майоров. «Мосфильм» (СССР) — ДЕФА (ГДР), при участии В/О «Совинфильм» и фирмы «СКТ» (Финляндия), 1984.

[1] «Искусство кино», 1982, № 3, с. 103.

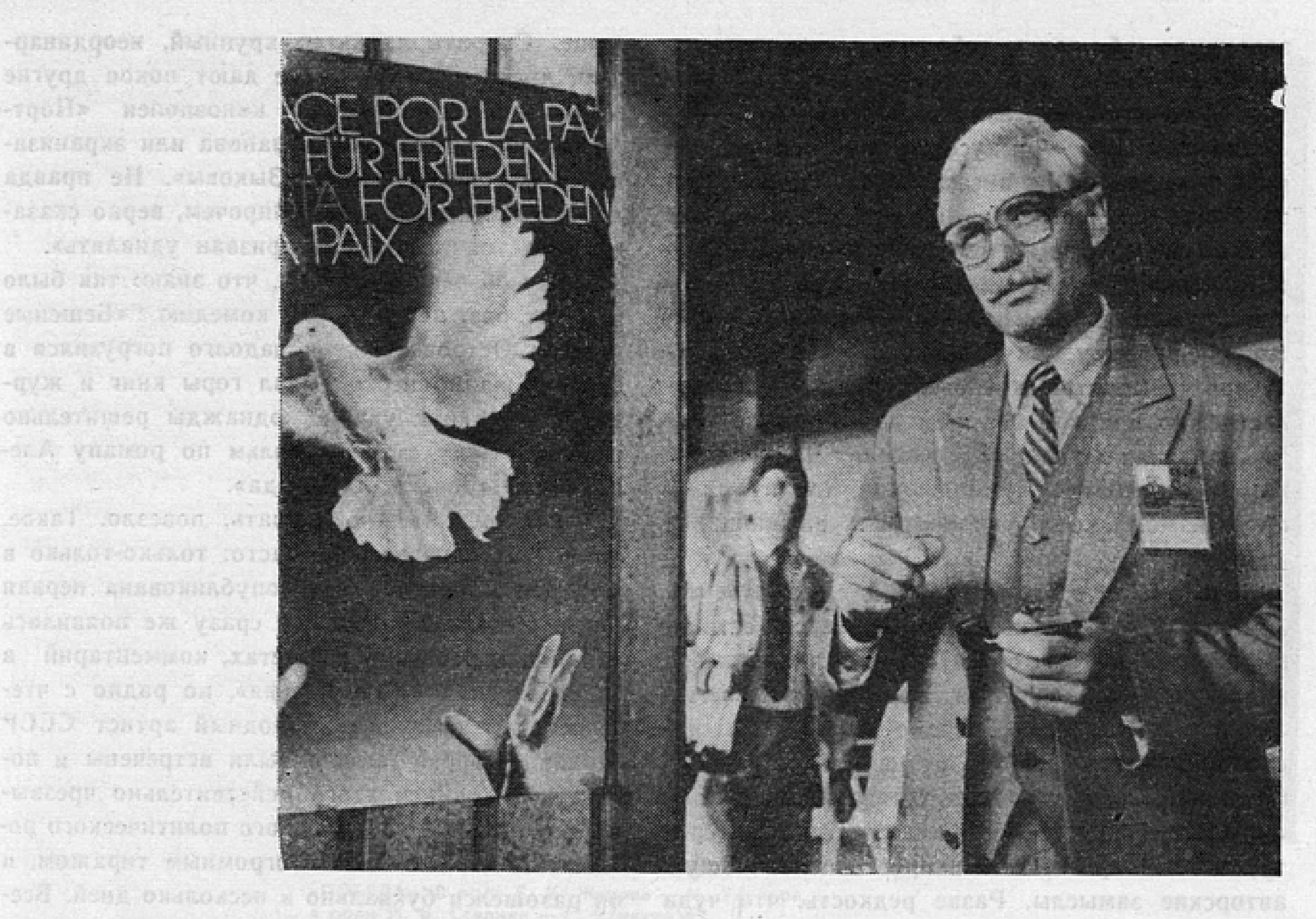


«ПОБЕДА». Михаил Воронов в 1945 году — А. Михайлов

ковника Павловского в картине «Крах», образ проницательного и умного врага, верного телохранителя и единомышленника Савинкова. И тут же выстраиваются в ряд совсем иные образы людей, особо дорогих Евгению Матвееву, истинных героев, выражавших глубину и необъятность широты народной души. И среди них — цыган Будулай в картине «Цыган» по роману А. Калинина, бывший солдат Федотов в «Родной крови», начальник крупной стройки Добротин в «Сибирячке», Тимофей Петрович Шаповалов в дилогии «Высокое звание», прошедший путь от прапорщика царской армии до советского маршала, директор завода в «Укрощении огня», человек от земли и защитник Отечества Захар Дерюгин в «Любви земной» и «Судьбе»... И надо добавить к этому образы Нехлюдова в экранизации романа Л. Толстого «Воскресение» и Емельяна Пугачева в одноименной картине А. Салтыкова...

А если говорить о режиссерских работах Евгения Матвеева, то и здесь можно отметить разнообразие, широту и необычность его поиска, многоцветность его палитры. Здесь — и «Цыган», и «Почтовый роман» (о легендарном революционере лейтенанте Шмидте), и «Смертный враг» (по шолоховским рассказам), и дилогия «Любовь земная» и «Судьба» (по мотивам романа П. Проскурина), и «Особо важное задание» (о подвиге тружеников тыла), и экранизация комедии А. Н. Островского «Бешеные деньги»... Вот какой неожиданный спектр красок возникает перед нами, если мы представим себе, сведем воедино в воображении все богатство идейно-художественных поисков Евгения Матвеева. Поисков актерских и режиссерских, ибо природа актера и режиссера в нем слитна и неразрывна.

При всем том есть в творчестве Евгения Матвеева одна особенность, которая просматрива-



«ПОБЕДА». Михаил Воронов тридцать лет спустя — А. Михайлов

ется с очевидной ясностью во всех его работах, — я назвал бы ее пристрастием к большой литературе. Действительно, все главные матвеевские обретения в искусстве опираются на добротную литературу: будь то русская классика от Островского и Л. Толстого до А. Толстого и Б. Лавренева, будь то слово Шолохова, венчающее достижения писательского мастерства нашего времени, или произведения таких наших писателей, как Анатолий Калинин, Петр Проскурин, Афанасий Салынский. И вот что важно отметить: нигде, ни в одной из своих работ (актерских или режиссерских) Евгений Матвеев не выступает в роли вольного интерпретатора, нигде и ни в чем он не «преодолевает», не подминает литературный материал, не искажает и не ломает его ради собственного режиссерского самоутверждения. Может быть, здесь сказывается вошедшая в его кровь та высокая культура, которую он воспринял от глубинных реалистических традиций театрального искусства и прежде всего — от школы Малого театра, которому он отдал немало лет? Там всегда было непреложным правилом: всякий раз по-особому только одним-единственным верным золотым ключиком истины открывать поэзию и поэтику того или иного автора. И не снижать, не девальвировать авторское слово, а умножать, возвышать его силу зримым искусством, нести его, пропуская через сердце человеческое, через магическую призму сердца актера, к сердцу зрителя, захватывая его высотой художественного сопереживания. Так ли уж часто видим мы подобное «поэтическое умножение» на экране? И не потому ли столь редки у нас подлинные явления высокой сценарной литературы, что иные режиссеры относятся к сценарию как к некоему полуфабрикату, который надо дотягивать, возвышать до собственного мировосприятия, нисколько не

затрудняя себя каким-либо усилием проникнуть в особенность поэтики того или иного кинематографического писателя-сценариста.

Конечно, кино — искусство коллективное. Но начинается-то оно с писательского слова. Как звучащая в оркестре музыка — с вдохновенных нотных записей композитора. И при этом никто не зачеркивает, не подвергает сомнению величие как оригинального художника такого дирижера, к примеру, как Евгений Мравинский, виртуозов-музыкантов, которые собраны в его оркестре, но при том все-таки царит в зале волшебная сила музыки Бетховена, Чайковского или Шостаковича, умноженная талантами и артистизмом всего коллектива выдающихся мастеров.

Быть может, в этом сравнении есть некое полемическое заострение. Но, думается, есть и выражение закона, обязательного для всякого коллективного творчества. Будь то музыка, театр или кинематограф. Право же, слишком часто приходится слышать от наших (отнюдь не бесталанных!) сценаристов сетования на режиссуру, снижающую поэтический строй литературных сценариев, а то и просто искажающую авторские замыслы. Разве редкость, что чуда открытия на экране не происходит даже тогда, когда берется холодной, бестрепетной режиссерской рукой сценарий, отмеченный высокими литературными достоинствами и премией на конкурсе? Таких фактов можно привести немало. И не это ли порождает ответную реакцию в нашем кинодраматургическом цехе, когда иные сценаристы одну за другой кропают заведомо полуфабрикатные поделки?

...Пишу об этом, потому что знаю: сейчас, когда фильм «Победа» вышел на экран, Евгений Матвеев вновь в мучительном поиске — на его рабочем столе десятки сценариев, но надо найти тот, единственный, который смог бы глубоко взволновать сердце, ответить на многие насущные вопросы. И вновь рука его тянется к свежим номерам толстых литературных журналов, к книгам многих маститых, видных и совсем молодых писателей. Он советуется с друзьями, со знатоками литературы, мечтает об образе своего сверстника, человека зрелых лет, деятельного, по-государственному мыслящего, активного, но и при всем том созвучного его душе. Сыграть характер крупный, неординарный, драматический. И не дают покоя другие замыслы — масштабной киноэпопеи «Порт-Артур» по роману А. Степанова или экранизации горьковской пьесы «Зыковы». Не правда ли, все это неожиданно? Впрочем, верно сказано: «Настоящий талант призван удивлять».

Пишу об этом и потому, что знаю: так было и в тот раз, когда, сняв комедию «Бешеные деньги» Островского, он надолго погрузился в поиски, жадно перечитывал горы книг и журналов. И вдруг удивил, однажды решительно сказав: «Буду ставить фильм по роману Александра Чаковского «Победа».

Тогда ему, можно сказать, повезло. Такое, право же, случается не часто: только-только в журнале «Знамя» была опубликована первая книга романа «Победа», и сразу же появились отклики и рецензии в газетах, комментарий в телеобозрении «Круг чтения», по радио с чтением глав выступил народный артист СССР Михаил Царев. Так же были встречены и последующие книги этого действительно чрезвычайно важного и актуального политического романа. Затем его издали огромным тиражом, и он разошелся буквально в несколько дней. Всеобщий интерес был поистине ошеломляющим. Но эта популярность книги таила и некую опасность. Стоит ли экранизировать ее, если она читана-перечитана множеством людей, не пропадет ли при этом новизна ее восприятия? Как передать с документальной точностью дух времени, крупнейшие события недавней истории — Потсдамскую конференцию руководителей трех держав летом 1945 года и Совещание по безопасности и сотрудничеству в Европе глав 33 европейских стран, США и Канады летом 1975 года, образы многих конкретных исторических лиц? И, наконец, как вместить — пусть даже в две серии — без неизбежных потерь столь объемный роман?

Для Евгения Матвеева экранизация такого рода политического романа была делом во многом совершенно новым, хотя как актер он принимал участие в картине Ю. Озерова «Солдаты свободы». Но одно дело — играть роль в масштабной эпопее-хронике, другое — создавать сходное по размаху произведение, будучи его режиссером, сводя воедино творческие уст-



«ПОБЕДА». В роли Г. К. Жукова — М. Ульянов, в роли И. В. Сталина — Р. Чхиквадзе

ремления сотен людей. Труд — поистине титанический! И — добавим — во многом новаторский: между кинематографическими открытиями Ю. Озерова в «Освобождении», «Солдатах свободы» и фильмом «Победа» Е. Матвеева есть несомненное генетическое родство, но в данном случае режиссер вместе с В. Труниным, следуя духу и букве книги А. Чаковского, шел своим путем, создавая политический кинороман. Он словно синтезировал в себе все, что было накоплено им за долгие годы активной жизни в искусстве: богатейший жизненный опыт (не только художественный, человеческий, но и опыт участника войны), природную наблюдательность, высокую культуру, активную гражданскую позицию, умение проникать в тайники человеческой психологии. И доподлинное знание пространства народной души, вмещающей в себя и живую память о прошлом, и настоящее, и мечту о будущем.

История живет в нас. Соприкасаясь с разными человеческими судьбами своих героев, пройдя с ними разными путями истории, поняв неразрывность судьбы человека и судьбы народа, Матвеев постиг важную истину: воспоминания о прошлом, особенно их героические страницы (даже лично не пережитые в жизни, но сопережитые при помощи волшебной силы искусства), — это воспоминания ради настоящего, ради будущего. Без них человек — как перекати-поле, без корней, без глубинной социально-нравственной опоры. Будучи сторонником психологически насыщенного, открыто эмоционального кинематографа, исповедуя искусство актерского перевоплощения, подлинного переживания на экране, Матвеев выстраивает фильм «Победа» в расчете на то, что зритель, даже знакомый с книгой А. Чаковского, захваченный сопереживанием, зрелищностью остросюжетного действия, двигателем которого являются непримиримая борьба идей, огромный накал страстей, внешне скупо проявляемых эмоций, постигая,

познавая ожившие события киноромана, получая знания, будет испытывать при этом и эстетическое удовольствие, и интеллектуальное наслаждение. Режиссер здесь выходит как бы на новый виток творческих поисков: если раньше многие его герои (в пределах даже одного фильма) совершали восхождение от простых чувств (недаром Матвеев даже выносил слова «любовь земная» в титры картины) к высоким, интеллектуальным чувствам, то в «Победе» все во власти именно высоких чувств и дум человеческих, причем данных в развитии.

Казалось бы, как много знаем мы сегодня о том времени. О капитуляции фашистской Германии, о событиях лета 1945 года в Потсдаме, о трех десятилетиях «холодной войны», развязанной империализмом, о надеждах народов, связанных с разрядкой, с курсом на разоружение и сотрудничество, с мирными инициативами нашей Родины, взявшей на себя защиту мира, жизни человечества на Земле. Знаем по книгам, документам, мемуарам. И все же в пространстве души ищущего, постоянно жаждущего совершенства человека всегда остается место для неутоленного интереса. Природа этого интереса как движущего фактора, свойства формирующейся личности кажется многим психологам пока что нерешенной загадкой. Разве не замечаем мы это на себе? Интерес можно насытить лишь на какое-то время. «Насытить же раз и навсегда нельзя не только интерес, но и потребность. Интерес ненасыщаем в том смысле, что «ему все мало», он должен захватывать все новый и новый круг объектов или постоянно открывать новое в старом» [2].

Думая о зрителях, об их неутоляемом интересе к знаниям об исторических событиях, Матвеев берет в расчет существующую в людях потребность в гармонии, в ясности представлений. Не потому ли мы постоянно словно выверяем себя, свои знания, обращаясь к литературе, научным книгам, к искусству. Здесь действительно только один путь у таланта: искать и находить в жизни, в ее прошлом и настоящем, все новое и новое удивительное. Ведь от произведения искусства, даже на самую знакомую тему, мы ждем чуда открытия, жаждем новизны, обновления и наших чувств и знаний. Как верно подмечено поэтом, хотя, быть может, и парадоксально:

Все сказано на свете.
Не сказанного нет.
Но вечно людям светит
не сказанного свет.

Свет не сказанного. Эффект новизны

Ощущение, что минувшее тебя «объемлет живо» (если применить к нам эти пушкинские слова), не покидает нас ни на минуту, пока на экране развертывается действие картины. Роман А. Чаковского — в его кинематографическом решении — предстает перед нами и узнаваемым, и неузнаваемым. Мы часто (и справедливо) говорим о неизбежных потерях при экранизациях. Здесь же хочется говорить о несомненных обретениях. Конечно, перед нами не экранное переложение романа, а произведение именно киноискусства. Причем будто бы даже рождающегося на наших глазах, связанного с тем, о чем мы читаем в газетах, узнаем в телевизионных программах «Время», в радиопередачах. Более того, рассказывая о минувшем, куда от последней мировой войны вглубь на тысячелетия тянется по истории кровавая полоса бесконечных войн, обращаясь к настоящему, картина всем своим пафосом высоких мыслей и чувств словно устремлена к мечте. К великой мечте человечества о мире на земле, о жизни без войны. Роман, как бы пропущенный через сознание художника, обрел еще и его творческие черты, кровь горячего, пульсирующего сердца. Многое эпическое, выраженное в слове, воплотилось на экране в достоверных красках хроники, в кинометафорах полиэкранных эпизодов. Художественная правда предстала обогащенной суровой правдой документа. Игровые эпизоды (иногда лишь обозначенные в сюжетной ткани романа, но развернутые в фильме) соседствуют, словно смыкаясь, сливаясь, с хроникой и документом. Все решает суть: подчеркнутая режиссером достоверность изображаемого предстает в картине формообразующим элементом поэтики произведения.

Уже в первых кадрах время спрессовано до предела. Еще плывут в центре экрана титры с именами создателей фильма, а слева и спра-

---

[2] Додонов Б. Эмоция как ценность. М., 1978, с. 161—162.

ва развертывается хроникальный пролог — свидетельство очевидцев, безымянных хроникеров-кинооператоров о жизни мира и народов, переживших опустошительную вторую мировую войну, документальное свидетельство от 1945 года, от Потсдамской конференции глав стран-победительниц, до 1975 года, до времени Хельсинкского совещания. Руины Минска и Киева, разрушенный Днепрогэс, сожженные города и села, Сталинград в развалинах, остовы Варшавы, Ковентри, разбитый, пустынный Берлин, из которого фюрер и его подручные — под страхом смерти — до последнего своего часа не выпускали три миллиона жителей, в том числе и детей... Так агонизирующий фашизм хотел отсрочить хотя бы на день свою гибель или увлечь в пучину смерти еще миллионы жертв! А рядом уже возникают новые кадры: испепеленные в атомном пожаре Хиросима и Нагасаки — свидетельство обвинения в адрес новоявленных варваров...

Экран ведет нас по хроникальным страницам, показывает трудную пору восстановления из пепла городов и сел, заводов и фабрик, музеев и мостов. И вот уже взлетает в космос Гагарин, в праздничном убранстве Красная площадь, дети разных народов в Артеке... И вновь разрывают землю бомбы — в Корее, Вьетнаме; беснуются неофашисты, жгут книги люди в белых капюшонах в Америке... Лавины антивоенных демонстраций в разных странах. И летняя, напоенная солнцем, полная надежд столица Финляндии — перед встречей глав правительств 35 стран... Как белокрылые птицы мира, опускаются на бетонные полосы аэродрома самолеты с разными флагами на фюзеляжах...

Так начинается фильм — с полиэкранного пролога. И мы видим как бы его продолжение на экране цветного телевизора в гостиничном номере, куда поселили приехавшего освещать Хельсинкское совещание советского журналиста-международника Михаила Воронова.

Потом не раз стремительное действие будет прерываться полиэкранными перебивками хроники, словно подключая нас к событиям, которыми живет мир.

Вот подлинные кадры американской хроники: похороны Рузвельта, по улицам медленно движется траурный кортеж, белые лошади тянут лафет с гробом президента, укрытым звездно-полосатым флагом США, следом — вереница черных машин. А в центре экрана — в машине за пуленепробиваемым стеклом новый президент США Гарри Трумэн и военный министр Генри Стимсон. И мы слышим их диалог.

— Господин президент, я должен проинформировать вас об одном сверхсекретном и весьма важном обстоятельстве военного характера. Ученые полагают, что могут высвободить энергию вещества...

— Энергию вещества? Что это значит?

— Со слов генерала Гровса могу лишь сказать, что они изобрели взрывчатку невообразимой силы...

— А что это практически значит?

— По предварительным расчетам только один заряд такой взрывчатки может быть равен тысяче самых крупных авиабомб.

— Один заряд — тысяче бомб?

— Возможно, и больше... Генерал Гровс уверяет, что не позднее июля мы сможет провести полевые испытания...

И мы видим, как новый президент, взглянув на плачущих людей в толпе провожающих траурную процессию, неприязненно поджимает губы... Он, сын мелкого фермера, вознесшийся неожиданно вверх по иерархической лестнице в президентский кабинет, в этот скорбный для многих простых американцев миг уже подсчитывал, какие выгоды можно было бы извлечь из сообщения Стимсона. «Если бы Конституция Соединенных Штатов Америки предусматривала должность главного бухгалтера страны, лучшей кандидатуры, чем Гарри Трумэн, невозможно было бы найти». Так иронично, с публицистической откровенностью пишет А. Чаковский в романе о 33-м президенте США. И так играет в фильме Трумэна, верноподданного «бухгалтера» при военно-промышленных монополиях, ощутившего вдруг манию величия, актер А. Масюлис. Пройдет всего лишь несколько мгновений экранного времени, и, не отряхнув праха с ног, Трумэн, забыв о трауре, оказавшись в Овальном президентском кабинете в Белом доме, встанет, скрестив на груди руки, на фоне звездно-полосатого стяга и сверкнет очками:

— Надо сделать все возможное, чтобы наша встреча со Сталиным состоялась бы не раньше, чем мы узнаем о результатах испытания этой новой бомбы. Не раньше!

Кажется, только что прошла на экране сцена разговора по телефону Михаила Воронова с американским фоторепортером Чарли Брайтом, приехавшим в Хельсинки, только что вспыхнула в памяти их первая встреча, в том, 1945 году, победном, ликующем, когда ни Воронов, ни Брайт еще не знали, что не с оливковой веточкой мира приехал новый президент США на Потсдамскую конференцию, но мы будем смотреть последующие сцены с их участием и в отсвете событий 25 апреля, когда на Эльбе протянули друг другу руки союзники — советские и американские солдаты, и в мрачном отблеске диалога Трумэна и военного министра в день похорон. Одно событие в фильме входит в другое, разрывая его, смещая акценты, вводя все новые и новые драматические ноты. Уже тогда готовилось предательство Брайта, который издаст грязную книжонку, где к его потсдамским фотографиям какой-то присяжный борзописец пришпилит свои лживые подписи в духе «холодной войны», а Чарли легкомысленно махнет рукой: «Деньги не пахнут!» И тем самым перечеркнет, быть может, самое святое, что было у него в жизни: и дружбу с Михаилом Вороновым, о которой он будет помнить все тридцать лет — от Потсдама до Хельсинки, и ту самую поистине боевую поездку на открытой машине, когда им пришлось отстреливаться от недобитых фашистов и когда они лихо залетели на полигон в английской зоне, где маршировали и отрабатывали приемы боя фашистские вояки с орлами и свастикой на груди, будто война не кончилась. А английские союзники стояли в сторонке, покуривали. Затем кинулись к незваным гостям, отстегивая оружие: «Не сметь фотографировать!» И, когда машина развернулась, открыли по ней прицельный огонь.

В истории взаимоотношений Михаила Воронова и Чарли Брайта — это один из самых сильных эпизодов. Режиссерским контрапунктом звучит в нем своего рода полиэкранная кинометафора: в Потсдаме уже началась Конференция, а тут, рядом, на растоянии одного маршевого или танкового броска, в полной выкладке и вооружении сдавшиеся в плен, но нерасформированные фашистские дивизии. Ведут учения, отрабатывают стрельбы. Взлетают, раскинув ноги, над гимнастическим конем. Они все еще «на коне»!

И вспоминаются горькие строки из книги маршала Г. К. Жукова, о том, что после форсирования союзниками Рейна фашистские части отходили быстро и без особого сопротивления, сотнями тысяч сдавались в плен. Потери американцев и англичан были ничтожны. Так, например, армия генерала Паттона за 23 апреля 1945 года потеряла всего лишь трех человек, тогда как в этот же день взяла в плен 9 тысяч фашистских солдат и офицеров [3].

И об английской зоне оккупации рассказывает Г. К. Жуков в своей книге, давая длинный перечень пригретых там нерасформированных фашистских войск, даже со штабами, сухопутными, воздушными и противовоздушными соединениями и частями (только два корпусных соединения в армейской группе «Норд» насчитывали свыше двухсот тысяч личного состава) [3].

Так, буквально за каждым кадром фильма «Победа» просматриваются документальные свидетельства, факты, неопровержимые доказательства. «Показать правду!» — вот тот закон, который вывел для себя режиссер и которому неуклонно следовал весь съемочный коллектив. «Ведь память человеческую можно легко подправлять, в чем и усердствуют как буржуазные историки, фашистские недобитки в ФРГ, так и разного рода западные борзописцы. Ложью не брезгуют даже президенты и другие вроде бы ответственные люди,— говорит, комментируя фильм, Евгений Матвеев. — Вспомним, с какой помпой проходило на Западе, в США празднование начала высадки союзных войск в Нормандии. Будто она решила исход второй мировой войны. Ложь, ложь, ложь... В последнее время я, бывая в разных западных странах, все время натыкался на то, что многие люди не знают, каких неимоверных усилий и жертв потребовалось нашей Родине, чтобы победить, а затем и сохранить, удер-

---

[3] Жуков Г. К. Воспоминания и размышления, т. 2. М., 1975, с. 383—384.
[4] Там же, с. 422.

жать мир. В истории России никогда не было подряд сорока мирных лет. Только наша Советская власть, только мудрая политика партии, только подвиг народа (и в годы военного лихолетья, и все эти четыре десятилетия после войны, когда империалисты или объявляли нас «вне закона», или угрожали «крестовым походом») сдержали, сорвали планы агрессоров. Ведь нам теперь известно, что у империалистов были даже назначены конкретные сроки начала этой войны, они спускались уже в армии, но всякий раз срывались, переносились. Один из первых таких планов был утвержден в США комитетом начальников штабов еще в октябре 1945 года[5]. И всякий раз аппетит агрессоров пропадал не сам по себе, а благодаря нашей оборонной мощи. Подумать только: ведь все началось с Потсдама, с лета 1945 года! Я был потрясен, впервые узнав о лицемерии, фарисействе, о чудовищной лжи государственных деятелей США и Англии, приехавших в Потсдам, чтобы вести с нами диалог о дружбе, о мире на земле, о дальних планах сотрудничества, и при этом держащих, так сказать, за пазухой атомную бомбу, имевших наготове (на случай несговорчивости Сталина) два с половиной миллиона неразоруженных фашистских солдат. Мне, как бывшему солдату, как художнику, наконец, как отцу и деду, стало горько оттого, что на земле есть немало людей, не знающих правду. Такое незнание демобилизует человека. Он начинает верить демагогическим речам власть имущих и, в конце концов, становится послушным, безвольным пушечным мясом. Вступить в бой с ложью, собрать по крупицам правду в хронике, воссоздать, реконструировать события с возможно полной достоверностью, принести людям свет правды, вернуть ее в человеческую память — вот в чем мы видим нашу главную задачу...»

Именно поэтому в центре картины и оказались судьбы двух журналистов. Бывшие союзники, ныне они, спустя тридцать лет, разошлись в разные стороны: один из них продолжает верно служить Правде, другой, Чарли Брайт, был затянут в болото лжи. Андрей Миронов решает своего героя неоднозначно: его

[5] См.: Яковлев Н. ЦРУ против СССР. М., 1983, с. 30.

«ПОБЕДА».
Михаил Воронов — А. Михайлов,
Чарли Брайт — А. Миронов



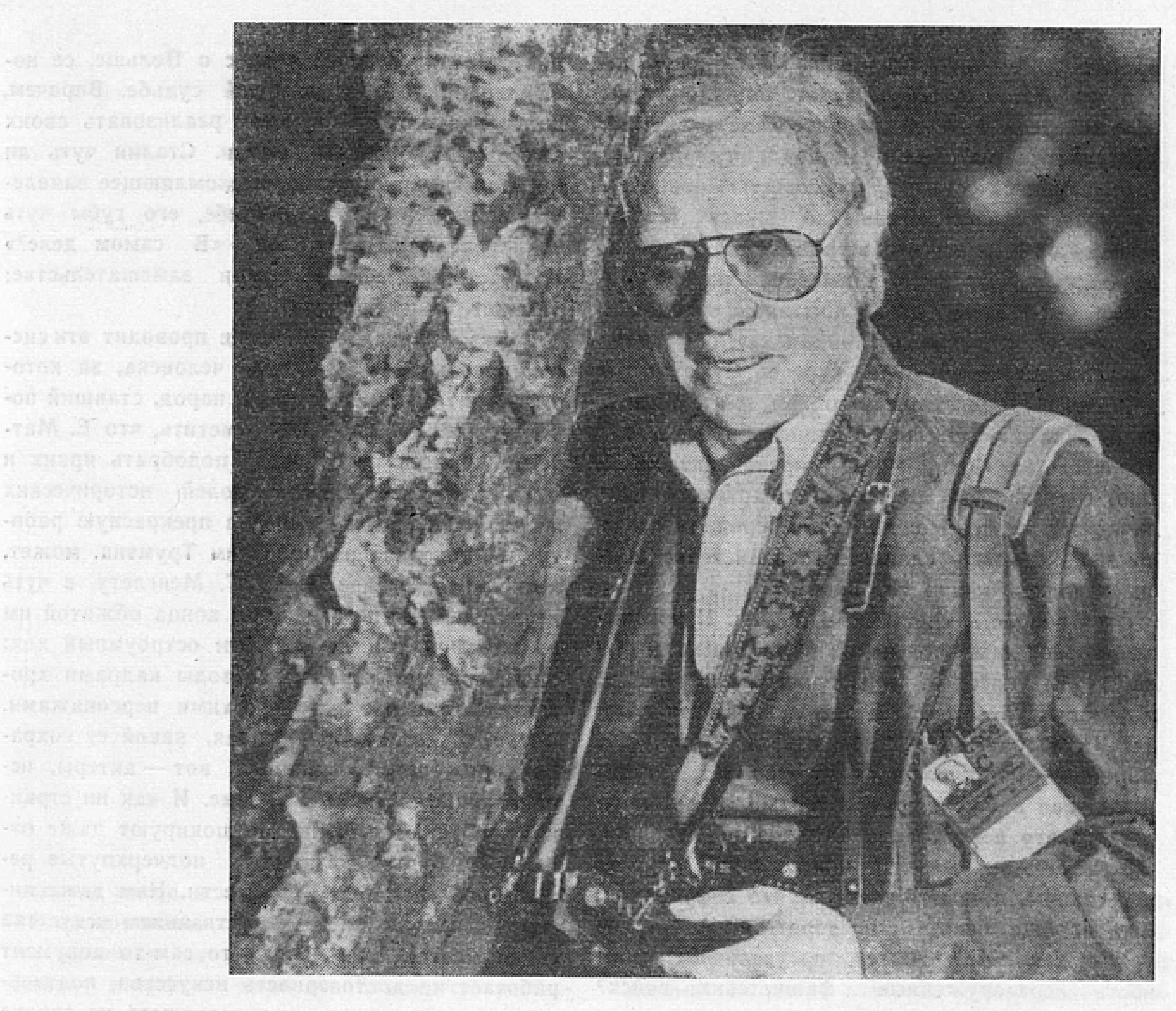


«ПОБЕДА». Чарли Брайт в 1945 году — А. Миронов

Чарли Брайт — открыт, общителен, в общем-то, он даже не прочь, чтобы его считали этаким простецким рубахой-парнем, но в то же время он из всего стремится выжать деньги — продать, перепродать, нажиться за чужой счет. В нем иногда просыпается желание высказать правду. Увидев собственными глазами, как уходят на восток советские эшелоны с демобилизованными солдатами, он возбужденно говорит Михаилу Воронову: «Майкл, у меня из головы не выходит рожа Стюарта, когда он врал мне в глаза о новых русских дивизиях. С каким удовольствием я плюнул бы сейчас в эту рожу! Я сделаю репортаж, Майкл, такой репортаж, что Стюарт и компания запляшут у меня, как грешники на сковородке!..»

Он даже пытается если и не плюнуть в лицо своему боссу, то хотя бы нажиться на тех сенсационных кадрах, которые он успел-таки снять во время лихого наезда на военный полигон в английской зоне. Но и этот запал вскоре иссякнет у него. И мы увидим Чарли Брайта понурым и блеклым, уходящим как побитая собака под окриком своего босса. И, чуть не плача, скажет он Воронову в финале картины в сквере у дворца «Финляндия»:

— Ты не знаешь, что такое быть без работы, быть никому не нужным... Я думал,



«ПОБЕДА». Чарли Брайт тридцать лет спустя — А. Миронов

кто увидит эту чертову книжонку в потоке вранья и грязи? Капля в море — кому принесет она несчастье? Я написал ее, и Стюарт взял меня на работу... Вот так... Прощай!

И, уходя, вдруг крикнет:

— Майкл! Вы только не верьте таким, как Стюарт! Не верьте им, ради бога!.. Они на мир не пойдут! Не тешьте себя иллюзиями!..

Пусть на какое-то мгновение — но это открытый бунт Чарли. Бунт против той машины всеобщей лжи, которая смолола в своих жерновах его семью, промыла мозги, оболванила его сына, бесславно погибшего в джунглях Вьетнама. Да, Чарли Брайт уже не тот сельчак, что приехал некогда в Потсдам, полный иллюзий и надежд. Жизнь пообтерла его, как застиранные джинсы. И за предательство идеалов встречи на Эльбе он заплатил самую жестокую цену...

Режиссерское искусство Евгения Матвеева в фильме «Победа» выявляется прежде всего в умении точно выбирать актеров, работать с ними, добиваясь исключительного чувства ансамбля. Дуэт Михаила Воронова и Чарли Брайта вряд ли удался бы, если бы Александр Михайлов не был равным партнером Андрею Миронову. И это при всем том, что его герой более строг и внешне даже невыигрыш-

но скуп на эмоции. Но именно Михаил Воронов задает тон фильму, ведет повествование, ему доверены важнейшие авторские раздумья. Его глазами мы видим доподлинную правду свершающихся событий, его совестью поверяем мы нравственность отношений многих героев. Именно он первым из журналистов, аккредитованных в Потсдаме, примет бой на себя во время провокационной пресс-конференции с подставной «мученицей Майданека», еще вчера развлекавшейся в пивном баре со Стюартом и другими журналистами американской и английской желтой прессы. Именно он вместе с коллегой из Франс-Пресс сорвет антисоветский спектакль, устроенный Стюартом, и публично задаст вопрос: для чего Черчилль отдал приказ сохранить сдавшиеся фашистские войска в полной боевой готовности?

Этот вопрос дойдет и до Сталина. И поначалу вызовет даже его гнев: «Мы приехали сюда, чтобы укреплять отношения с союзниками, а товарищ Воронов считает нужным действовать наоборот?» Но гроза прошла мимо. Да, Воронов — не дипломат, он — солдат, оттого и кинулся в бой с провокаторами. И эхом отзовется это в разговоре Сталина с Жуковым. Не хочет ли кое-кто провокацией сорвать переговоры, а потом заявить, что с русскими, мол, вообще нельзя договориться? А стране так нужен мир! Может, преувеличена опасность неразоруженных фашистских войск? Я — не дипломат, я — солдат, ответит ему маршал. Не пора ли резко и прямо сказать об этом Черчиллю? Ведь два с половиной миллиона солдат — опасность реальная!

Так слова Михаила Воронова отзовутся в потсдамской резиденции Верховного Главнокомандующего. Единство устремлений советских людей цементирует весь фильм. И вновь прозвучит этот вопрос. На заседании Сталин найдет тактически единственно верный момент, чтобы сказать о том, как недобросовестно выполняют свой союзнический долг англичане, и Черчилль, этот циничный политикан и прожженный антикоммунист, вдруг не найдет, что ответить... На излете своей политической карьеры он не раз будет терпеть поражения на Конференции в психологических словесных поединках со Сталиным. И особенно, когда на повестке дня встанет вопрос о Польше, ее новых границах и дальнейшей судьбе. Впрочем, не только он. Не сумеет реализовать своих атомных амбиций и Трумэн. Сталин чуть ли не проигнорирует столь ошеломляющее заявление президента о сверхбомбе, его губы чуть тронет вежливая улыбка: «В самом деле?» И уйдет, оставив Трумэна в замешательстве: «Может, он не понял?»

Рамаз Чхиквадзе блестяще проводит эти сцены, показывая в Сталине человека, за которым стоит огромная страна, народ, ставший победителем. Вообще надо отметить, что Е. Матвееву удалось не только подобрать ярких и интересных исполнителей ролей исторических персонажей (я уже отмечал прекрасную работу А. Масюлиса над образом Трумэна, может, несколько труднее было Г. Менглету в чуть неудобной для него и не до конца обжитой им роли Черчилля), но и найти остроумный ход: он предваряет игровые эпизоды кадрами хроники с теми же историческими персонажами. Вот, мол, реальность — такая, какой ее сохранила нам память кино. А вот — актеры, исполняющие их роли в фильме. И как ни странно, при таком решении не шокируют даже отдельные, будто намеренно подчеркнутые режиссурой элементы несхожести. Нам даже интересно следить за этим состязанием искусства с документом, тем более что сам-то документ работает на достоверность искусства, подтверждает аутентичность происходящего на экране тому, что было в реальности.

Особо надо отметить поразительную по точности работу режиссера, снимавшего рука об руку с кинематографистами студии ДЕФА, по реконструкции самих заседаний Потсдамской конференции. Эти эпизоды и конкретны, и драматически насыщенны, и настолько интересны по своему содержанию (хотя тут все или почти все знакомо — по роману Чаковского, по многим другим источникам), что ждешь продолжения, как чего-то неизведанного. Эти сцены как бы фокусируют все страсти, все «домашние анализы» отложенных дипломатических «шахматных» партий, «доигрывание» которых никак не может закончиться ничьей.

Так в чем же непохожесть фильма и романа? Ведь, собственно говоря, почти все, о чем



«ПОБЕДА»

сказано выше, в той или иной мере в другом композиционном решении, в ином контексте, но наличествует в романе. Непохожесть — именно в эффекте новизны. В том, что режиссер (вместе с оператором и художниками) реконструировал описанные в романе события и лица — зримо, изобразительно ярко, сполна используя и цветовую гамму, и черно-белый тон; здесь немалую роль играют острота монтажной фразы, смелые смещения и перекидки во времени. Время могучими потоками врывается на экран. И, как часто это бывает и в нашей жизни, рядом с воспоминанием живет мечта, с сегодняшней, сиюминутной реальностью — великое прошлое.

Воспоминания, ведушие к мечте

Александр Чаковский написал политический роман. Евгений Матвеев, следуя за ним, поставил политический фильм. Писатель определил свою задачу так: «для политического романа характерна острая социальная нравственность, постановка коренных проблем эпохи, отражение главных тенденций развития общественно-политической жизни». Все это свойственно и фильму «Победа». Но кинематограф поставил перед его создателями еще одну, на мой взгляд, немаловажную задачу: активизировать политическое сознание зрителей (и потенциальных читателей романа — ведь не секрет, что каждая удачная экранизация порождает в библиотеках повышенный спрос на данную книгу). Ввести в их память в яркой и эмоциональной форме искусства дополнительную, зачастую малоизвестную информацию. То, о чем говорил на съемочной площадке режиссер: «Правду не оболгать!.. Мы должны показать правду людям!»

Это особенно важно сегодня — в канун сорокалетия Великой Победы. Недаром и роман, и фильм названы этим крылатым словом — Победа. Вспомним, что и в начале романа Ми-

хаил Воронов собирается так же назвать свою статью о Совещании в Хельсинки. Ведь то был канун тридцатилетия Победы. Победы над фашизмом. И победы здравого смысла над силами вражды. И победы народов в борьбе за свое мирное будущее... Об этом вспоминает в первых кадрах фильма герой Александра Михайлова: «Нас все меньше и меньше остается, людей, которые помнят, какой была Европа после войны... Какой ценой завоеваны эти десятилетия мира...»

Ценность воспоминаний... В каждом доме у нас хранятся пожелтевшие от времени военные фотографии. Связки фронтовых треугольников — писем. Боевые ордена. Желтые и красные нашивки ранений. Без живых воспоминаний они уже не расскажут нам во всей полноте о подвигах, о жизни отцов наших, дедов, матерей. По себе знаю, как горько по крохам собирать теперь фронтовые воспоминания об отце...

Мы в долгу перед солдатами. Перед отцами нашими. И перед теми, кто не успели стать отцами. Недаром Константин Симонов выводил на всесоюзный телеэкран солдат с их судьбами. Недаром Василь Быков мечтает о великой и всенародной солдатской книге, в которой бы каждый ветеран записал свою фронтовую историю. Не для родословной (хотя и это важно сегодня — для крепких корней семьи), а для того, чтобы передать свои воспоминания другим, как эстафету, как частицу огромной и необъятной исторической памяти народа.

Убежден, что политический роман Александра Чаковского — произведение глубоко личностное, выстраданное, пережитое. Писатель вложил в него и свои воспоминания, и сердце, и мечту о мире. Вот и фильм «Победа» у Евгения Матвеева получился таким же — личным, рожденным сердцем и болью за человечество, за Правду, пробитую на семи ветрах с Запада злобными, лживыми словами... Как осколок бомбы, легший в горячую ладонь из пахотной земли под Воронежем, позвал его к фильму «Особо важное задание», так и жгучая необходимость показать Правду повела режиссера к его «Победе». И напряженно всматриваюсь я во многие кадры картины, в солдатские лица, освещенные улыбками, в людей, возвращающихся домой с победой. Чуть ли не гроздьями висят они в дверных проемах товарных вагонов (хроника ли это или умело выстроенная народная сцена?). А так и кажется, что всматривается в их лица и бывший солдат Евгений Матвеев: может быть, тот или этот — из тех парней, кого провожал он из Тюменского пехотного училища на фронтовые пути-дороги. В таких же эшелонах. Только шли они тогда на Запад. Шли хлопцы добывать в тяжелых боях нашу общую Победу. И свои воспоминания вложил в фильм режиссер. Только он вернул домой всех солдат (даже тех — не вернувшихся) — волей искусства.

Воспоминание ведет к мечте... Разве не связаны они диалектическим единством?

Это мы в быту почему-то привыкли отдавать мечту молодым, а воспоминания — тем, кого груз лет тянет к суровой прозе. А в жизни ведь все перемешано. Как-то ученые опросили 150 студентов и 60 старшеклассников, и оказалось, что каждый из них тратит не менее 5—6 часов в неделю на собственные воспоминания, которые стали для них ценностными, важными, дорогими. В этих воспоминаниях не только лично пережитое, но и сопережитое в общении с искусством и литературой. Вспоминая, человек оживляет в своей памяти прошлое, чтобы снова и снова пережить, испытать дорогие ему отношения к миру, к другим людям, чтобы перенести их в настоящее и даже спроецировать в будущее. Вот тут-то и совершается переход из воспоминаний в мечту.

Мечтой о мире, обращением к зрителям заканчивается фильм «Победа». Вспоминая о том, что годы все дальше и дальше отодвигают нас от событий в Хельсинки, Михаил Воронов скажет: «Но так же как никогда не померкнет в памяти людской озаренная светом Великой Победы борьба нашей партии за будущее Европы в Потсдаме, так же никогда не умрет и память о днях торжества здравого смысла в Хельсинки, как бы ни старались темные силы вражды и ненависти... Мы знаем, что мира у них не выпросишь, но верим, каким ненастьем бы ни затянуло над нами небо, мы все — люди Земли, которые хотят на этой Земле мира и счастья,— должны стать рядом плечом к плечу и выстоять!»

В коллективе Центрального детского театра в Москве Г. Печников сыграл много ролей, полюбившихся юным зрителям. Более двадцати лет назад на сцене ЦДТ был создан спектакль, поставленный на основе древнеиндийского эпоса «Рамаяна», в котором он выступил в главной роли Рамы. В 1976 году этот спектакль был снят на пленку в творческом объединении «Экран» и демонстрировался по телевидению. А год спустя Г. Печников принял участие в создании документального фильма «Золотое звено дружбы» (ЦСДФ), в котором рассказано о гастролях ЦДТ в Индии и об искренней дружбе между нашими народами.

Г. Печникова хорошо знают в Индии, где он неоднократно бывал, а в одну из поездок встретился с Индирой Ганди.

В минувшем году в день торжественного открытия Детского фестиваля, ежегодно проводимого в Дели, впервые за годы существования Детского комитета имени Дж. Неру ему как иностранному представителю культуры были вручены медаль и диплом «Друг детей. 1984».

Великий сын Индии

Геннадий Печников,
вице-президент Общества советско-индийской дружбы, народный артист РСФСР

14 ноября 1984 года в Дели состоялась премьера фильма «Неру», вызвавшего в Индии широкий интерес. На просмотре присутствовал внук Джавахарлала Неру премьер-министр Индии Раджив Ганди, члены правительства, представители общественности, многочисленные иностранные гости.

Работа над этим произведением заняла почти четыре года. Буквально по крупицам был собран в индийских и зарубежных архивах, мемориальных музеях исторический материал, относящийся к жизни Неру в колониальной и в свободной Индии, где он стал первым премьер-министром. Были просмотрены километры пленки послевоенных лет, советские и индийские киноленты. Проделав кропотливую работу по систематизации и отбору уникальных документов, дополнив их съемками современной Индии, разработав удивительную музыкальную партитуру, словом, проделав «большой постановочный путь», кинематографисты создали фильм, который смотрится с неослабевающим интересом. Авторам удалось раскрыть образ Неру в вечном поиске решений сложнейших вопросов современности. И мы, зрители, становимся свидетелями его борьбы за независимость родины, формирования его мировоззрения. Кинотрилогия «Неру» во многих отношениях — работа уникальная. Социальное и личное, интеллектуальное и эмоциональное в картине неотделимы, а документальная публицистика обогащена художественной образностью.

Своеобразным эпиграфом ко всей трилогии являются слова Индиры Ганди, дочери Неру, произнесенные ею по просьбе кинематографистов в период работы над фильмом.

«Если бы мне пришлось дать описание моего отца, — говорит она с экрана, — то я бы сказала, что он был полным олицетворением человечности в плоти одного человека, что его интересовало все относящееся к любому человеку, — мужчине, женщине, ребенку, что ни одна проблема не ускользала от его внимания.

Но проблемы личности он рассматривал широко — в аспекте нации. А проблемы нации рассматривал в глобальном плане.

«НЕРУ». Фильм первый — «Становление». Фильм второй — «Борьба». Фильм третий — «Свобода» Сценарий В. Зимянина, Ю. Альдохина, А. Горева, Ш. Бенегала. Режиссеры Ю. Альдохин, Ш. Бенегал. Операторы Ш. Митро, К. Орозалиев. Композиторы В. Бхатия, А. Козлов. Текст читают О. Борисов, В. Талызина. Производство киностудий «Центрнаучфильм» (СССР), «Филмз Дивижн» (Индия), при участии В/О «Совинфильм», 1984.

Отец обладал большой остротой чувств. Я бы сказала, что он был в большей степени поэт, чем политик...»

Первые кадры картины. На крупных планах — индийцы, неторопливо идущие вперед... Их много: молодых и старых, мужчин и женщин с младенцами на руках... Людской поток — в неудержимом движении... На его фоне двойной экспозицией возникает портрет Джавахарлала Неру и название фильма — «Неру». Точная режиссерская находка, создающая собирательный образ современной Индии, где слиты воедино прошлое, настоящее и будущее, где в прошлом и будущем жизнь была и будет связана с идеями и борьбой Джавахарлала Неру.

Создатели документальной кинотрилогии работали в тесном содружестве с научными консультантами — видными индологами — доктором экономических наук Р. А. Ульяновским, историком А. И. Фиалковским, крупными индийскими учеными С. Гопалом, Б. Р. Нандой, М. Чаларатирау, внимательно перечитывая толкование исторических событий, данных самим Неру. Режиссеры (и соавторы по сценарию) Ш. Бенегал, Ю. Альдохин, сценаристы А. Горев, В. Зимянин (которых мы знаем по книге «Неру», выпущенной в 1980 году «Молодой гвардией» и впоследствии переведенной на английский, хинди, бенгали) положили в основу литературного сценария письма, дневниковые записи, статьи Неру. Он прекрасно владел пером, был автором книг, которые не одно поколение людей читало, читает и будет читать.

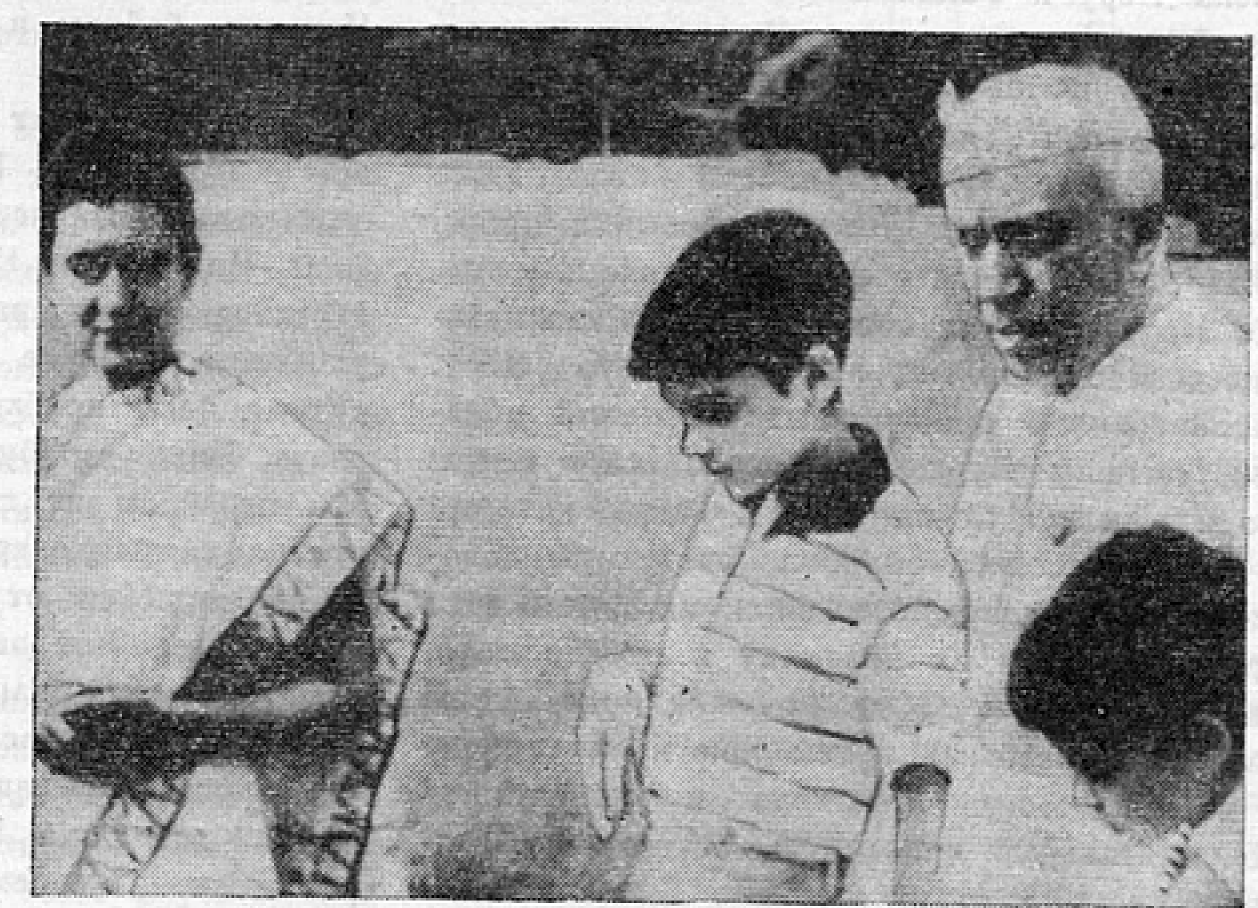
Лента строится как воспоминания Неру о своей жизни. Сюжетная ее конструкция не имеет острого фабульного стержня. В ней соблюдена лишь временнáя последовательность биографии. Но есть эпизоды, возвращающие нас вспять, сцены-воспоминания, которые появляются, как правило, в переломные моменты жизни Неру и связаны с долгожданной победой или крушением надежд, переоценкой пройденного пути или утратой близких ему людей — любимой жены, отца, соратников по борьбе. В ленте присутствуют интонации будничные, поэтические и ораторские.

И все же фильм цементируют и направляют не столько мемуары, сколько авторское чувство его создателей, цельное в своем главном посыле — бережно донести до зрителя самое значительное в жизни первого премьер-министра Индии. Три части — «Становление», «Борьба», «Свобода», — объединенные общей темой, последовательно развивают и углубляют рассказ о личности Неру, о времени и эпохе, в которой он жил.

Перед нами возникают живые образы Индии, ее народа, ее культуры, искусства, природы. Мы подробно знакомимся с историей семьи Неру, добрыми и трогательными отношениями в ней. Уникальные литографии и кадры кинохроники помогают нам увидеть Англию начала века, где учился и провел свои студенческие годы Неру. А затем лента переносит нас в родную ему Индию.

«...При владычестве англичан самым распространенным в Индии чувством был страх — страх вездесущий, гнетущий, удушливый... — это слова Неру о своем многострадальном народе, — страх перед чиновниками, перед законами, несущими угнетение, перед тюрьмой... страх перед безработицей и голодом, всегда стоящим у порога...» Мы видим, как английские солдаты дубинками и прикладами избивают собравшихся на улице индийцев. Экран темнеет, а в центре кадра авторы высвечивают в толпе фигуру Махатмы Ганди, целеустремленно идущего вперед. Звучит его любимый гимн-бхаджан «Кого называют святым...», пришедший в век XX из века XV и написанный поэтом гуджарати Нарасинхом Мехта. Против этого всепоглощающего страха поднялся спокойный и решительный голос Махатмы Ганди. И Неру, с присущим ему поэтическим вйдением мира, такими словами характеризует будущего вождя индийского народа: «Он был подобен струе свежего воздуха, заставившей нас расправить плечи и глубоко вздохнуть. Подобно лучу света, он прорезал мрак, и пелена спала с наших глаз. Он все всколыхнул, и в первую очередь человеческое мышление... Сущностью его учения были бесстрашие, истина и связанные с ними действия, всегда направленные на благо народных масс».




Кадры из фильма «НЕРУ»

Махатма Ганди превратил Индийский национальный конгресс (ИНК), бывший до тех пор элитарной организацией, в массовую демократическую партию с преобладанием крестьян и представителей средних слоев. Конгресс одобрил предложенную Ганди кампанию гражданского неповиновения, несотрудничества с колониальными властями, его доктрину сатьяграхи — ненасильственного сопротивления.

Упоминая о некоторых принципиальных разногласиях, существовавших между Неру и Ганди, создатели фильма убеждают нас, что это было расхождение во мнениях между политическими единомышленниками по одинаково важному для всех вопросу: как облегчить участь своего народа. Вот почему имена Неру и Ганди в сознании миллионов индийцев стоят рядом. И авторы фильма, используя очень редкие документальные кинокадры, почти постоянно показывают Неру рядом с Ганди. Неру думает о Ганди даже тогда, когда их разделяют тюремные стены.

На экране появляется Альморская тюрьма, где Неру встретил свое 45-летие. Сквозь зарешеченное окно мы, как и когда-то Неру, рассматриваем причудливые очертания облаков, слышим шуршание гималайского кедра. Но все мысли узника заняты Ганди, который в знак протеста объявил очередную голодовку. Мы видим подлинники их писем друг другу, слушаем их полемику и ощущаем то, как оба думали об одном — как кратчайшим (ненасильственным) путем прийти к свободе и независимости. Монтируя и сопоставляя документальные кинокадры, авторы высвечивают очень важную мысль о большой любви, о вере народа в своих вождей.

Но какие парадоксальные неожиданности встречаются на пути великих людей! Махатма Ганди, всю жизнь проповедовавший доктрину ненасилия, сам стал жертвой этого насилия. Нас потрясают стоп-кадры убийства Ганди, общие планы огромной похоронной процессии, протянувшейся через всю столицу к берегу реки Джамна, лица людей, не скрывающих свое горе и гнев.

Убедительно раскрывает фильм отношение Неру к империализму и фашизму, его органическое неприятие самой их сути. «...Вызов, брошенный фашизмом и нацизмом, был по существу вызовом империализма. Они были близнецами с той только разницей, что империализм господствовал в колониальных и зависимых странах. А фашизм и нацизм, используя те же методы и средства, господствовал так же и в своих собственных странах...» Эти слова были написаны в 1940 году — в них сказалась проницательность Неру. Экран показывает нам фашистских главарей — напыщенного, позирующего перед кинокамерой Муссолини, истеричного Гитлера. Эти кадры как бы увидены глазами Неру. Он отказался встретиться с Муссолини, несмотря на неоднократные и настоятельные приглашения. Зато с симпатией отнесся к лидерам республиканского правительства Испании, бойцам и командирам Интернациональных бригад.

Фильм подводит нас к долгожданному дню — 15 августа 1947 года, когда Индия завоевала независимость. Неру поднимает флаг Индии над Красным фортом. Внизу — переливающееся красками огромное, сияющее улыбками людское море. Звучит голос Неру: «Когда часы пробьют полночь и мир будет спать, Индия пробудится к жизни и свободе. Мы перейдем от старого к новому...» Прекрасно сняты операторами сцены мирной, освободившейся от колониальной зависимости страны. Вот великолепный Тадж Махал, величественный Ганг... Смеющаяся мать поливает малыша сверкающей на солнце водой, улыбающиеся женщины в разноцветных сари сажают рис... И премьер-министр Неру, работающий в своем кабинете.

Джавахарлал Неру стоял у истоков движения неприсоединения, в котором выражен внешнеполитический миролюбивый курс и современной Индии. О приверженности такой, ставшей традиционной, внешней политике заявляет сегодня Раджив Ганди, преемник и продолжатель дела своего деда и трагически погибшей матери.

●

Должен признаться, что эта картина еще раз убедила меня в силе документального

экрана, способного донести до нас многие ускользающие из нашей памяти детали. Я ловил себя на том, что напряженно вглядываюсь в лица людей, наблюдаю их поведение, стараясь постичь всю глубину охвативших их чувств. И вижу, как пластично-музыкальны их движения, как сдержанны жесты, какая грациозность живет в этом талантливом народе. Его художественное чувство — в великолепии храмов, от иных невозможно оторвать взгляда. И кинокамера, ведомая опытной рукой создателей картины, дает возможность наблюдать эту красоту индийской архитектуры. Панорама по старинному индийскому храму, ка́менным башням, стенам и фрескам нетороплива и лирична. Эпизод, сопровождаемый индийской классической музыкой (звучит рага[1]), мелодию которой подхватывает голос Дхонду Таи, создает неповторимое чувство восхищения.

Есть еще одна очень значительная линия в фильме — это история зарождения и развития дружбы индийского и советского народов, которая и сегодня углубляется и крепнет. В 1927 году Джавахарлал Неру вместе с отцом Мотилалом Неру — одним из лидеров ИНК — посетил СССР. Они приехали по приглашению советского Общества культурных связей с зарубежными странами на празднование 10-й годовщины Великой Октябрьской революции. К сожалению, фотографии и кинокадры, запечатлевшие этот визит, оказались утраченными. Однако авторы, используя кинематографические средства, все же смогли воссоздать атмосферу того времени. На экране газета «Правда» от 5 ноября 1927 года, где была опубликована информация о предстоящем приезде в Советский Союз одного «из виднейших» вождей индийского национального движения Мотилала Неру». Далее в заметке сообщалось, что его сопровождает сын, которого газета охарактеризовала как «вождя левого крыла Национального конгресса». Кинематограф дает нам возможность увидеть праздничную Красную площадь, парадные ряды красноармейцев, Климента Ефремовича Ворошилова на коне... В этих кадрах дыхание истории тех неповторимых лет, когда революционная Россия, строящаяся и преобразующаяся, оказывала моральную и политическую поддержку борьбе индусов (так тогда было принято называть жителей Индии) против британского империализма. В ту пору побывать в Советском Союзе означало бросить вызов колониальным властям. Опубликовать книгу о своем пребывании в большевистской стране было актом беспримерного мужества. Позже Неру напишет: «Изучение Маркса и Ленина оказало огромное влияние на мое сознание и помогло мне увидеть историю и современную жизнь в новом свете...» «Советская революция намного продвинула вперед человеческое общество и зажгла яркое пламя, которое невозможно потушить. Следуя заветам великого Ленина, Россия заглянула в будущее...»

С тех незабываемых лет и до конца своей жизни Неру оставался искренним другом Страны Советов. И советские люди относились к нему с глубоким уважением и любовью. Мы видим кинохронику 1955 года. Новый визит Неру в СССР, волнующие демонстрации советско-индийской дружбы, сопровождавшие пребывание Неру и его дочери Индиры Ганди в Москве, Ленинграде, Тбилиси, Ташкенте и Душанбе, в пионерском лагере Артек.

За этими памятными всем нам событиями стоят кадры кинохроники, запечатлевшей открытие металлургических заводов в Бхилаи и Бокаро, построенных при содействии СССР, корпуса новых колледжей, электростанций, строительство ирригационных каналов, работу первого индийского космонавта Ракеша Шармы на советской орбитальной космической станции...

Заканчивая разговор об этом взволновавшем меня фильме, не могу удержаться от личных воспоминаний, навеянных им.

Я обратил особое внимание на то, как авторы картины очень тактично и ненавязчиво сумели раскрыть еще одну существенную, глубоко человеческую черту в характере Не-

[1] Рага — импровизация на определенную ритмо-мелодическую тему.

ру, его любовь к жене и беспредельную нежность к детям, ради будущего которых он много трудился. Вспомним хотя бы один из эпизодов пребывания Неру в тюрьме. Многое пережил и передумал он в те мрачные дни, многого недоставало ему в тюремных застенках. Обращаясь мысленно в те тяжелые дни к будущему, он с особой трогательностью сознавался в том, что скучает по женскому голосу и детскому смеху. Хорошо передана привязанность Неру к своей жене, которую он любил всю жизнь и которая родила ему единственную дочь Индиру 19 ноября 1917 года. Неру любил повторять Индире, что она должна гордиться, что появилась на свет в год великой русской революции.

Судьба подарила мне встречу с этим удивительным человеком в стенах Центрального детского театра в Москве.

В сентябре 1961 года Дж. Неру посетил Москву с краткосрочным визитом, рассчитанным всего на два дня. Но узнав о том, что на нашей сцене идет «Рамаяна», Неру изменил регламент и пришел на этот спектакль. В антракте он приветливо разговаривал с юными зрителями, окружившими его, фотографировался с ними. С лица его не сходила добрая, ласковая улыбка, чувствовалось, что дети тянутся к нему как к человеку любящему и понимающему их. А потом пришел за кулисы к актерам, поздравил нас и сфотографировался на память. Запомнились его добрые слова, пожатие руки, мягкий взгляд.

Сегодня день рождения Неру стал Днем детей Индии и ежегодно отмечается по всей стране как национальный праздник. Программа Детского фестиваля стала важным ежегодным культурным событием в жизни индийского народа.

В прошлом году широко отмечалось 95-летие со дня рождения Дж. Неру. К этой дате и была приурочена премьера фильма «Неру».

Мне хочется пожелать творческому коллективу советских и индийских кинематографистов — сценаристам и режиссерам, операторам и редакторам, композиторам, директорам картины — дальнейших успехов, а фильму большой экранной жизни.

Почему Женька счастливая?

Ю. Смелков

В одном из первых эпизодов фильма «Счастливая, Женька!» мы узнаем, сколько получает в месяц Женя Кораблева, медсестра травматологического отделения одной из московских больниц: сто тридцать пять плюс пятьдесят на «скорой помощи», плюс тридцать алиментов. Женя разошлась с мужем и сынишку воспитывает одна. Бывший муж появляется в фильме всего один раз в коротком эпизоде телефонного разговора с Женей. По этому разговору мы понимаем, что он человек мелкий, с ущемленным самолюбием, и какой-то канцелярский душок в нем чувствуется; вместо того чтобы попросту сказать, что ребенку нужно есть побольше фруктов, он сурово вопрошает: «Достаточно ли малыш потребляет фруктов?» Право же, человек, в речи которого «малыш» сочетается с «потребляет», вряд ли вызовет к себе симпатию. Отметим, однако, некоторую прямолинейность такого хода. Женька — главная героиня, и понятно, что авторы всячески высветляют ее образ. Но обязательно ли старательно очернять ее бывшего мужа? Ведь тень его непривлекательного

«СЧАСТЛИВАЯ, ЖЕНЬКА!»
Сценарий А. Усова. Режиссер А. Панкратов. Оператор В. Нахабцев. Художник В. Юшин. Композитор В. Ганелин. Звукооператор О. Буркова. «Мосфильм», 1984.



«СЧАСТЛИВАЯ, ЖЕНЬКА!». Женька Кораблева — Е. Цыплакова

образа может упасть и на Женьку. Да и вообще логика, согласно которой муж, бросивший положительную героиню, должен быть плохим, не очень убеждает. К тому же, судя по содержанию характера, который создает Елена Цыплакова в роли Женьки, не в том дело, что муж был плохим, а в чем-то совсем другом, может быть, в повышенной самостоятельности Женьки, в обостренном чувстве собственного достоинства...

Создать образ если не героини нашего времени, то, во всяком случае, в чем-то близкий ей — такие авторские намерения прочитываются в фильме. Думаю, однако, что сами эти намерения были достаточно неопределенными.

Эта неопределенность становится, как мне кажется, одним из серьезных препятствий на пути развития нашего кино. Кинематографу, как всякому повествовательному искусству, нужна **личность**, о которой было бы интересно повествовать, — но как ее сотворить? Давайте наделим ее всевозможными хорошими качествами (как в данном случае), давайте придумаем для нее захватывающий сюжет (в данном случае не придумали, но об этом чуть позже) — есть гарантия успеха? Нет. Ибо героя, личность нельзя сложить из кубиков с «положительным» и «отрицательным» зарядом. Цельная личность на экране так же, как в романе или в спектакле, рождается из цельного взгляда художника на жизнь. В хорошем фильме и положительные и отрицательные персонажи — из одного куска жизни, живут по законам, самим художником над собой поставленным, точнее — увиденным в жизни.

Однако режиссеру и сценаристу фильма «Счастливая, Женька!» до конца так и не удалось прояснить свои намерения, свой авторский взгляд на проблему, что, к сожалению, породило многие недостатки картины...

Но сначала все же о ее достоинствах. К ним

следует прежде всего отнести образ Женьки Кораблевой и то, как существует в этой роли Елена Цыплакова.

Мила, скромна, на мужские взгляды отвечает без вызова и без обещания, а просто по-дружески: мол, я к вам тоже хорошо отношусь, но никаких выводов из этого, пожалуйста, не делайте. Отбиваться от мужского внимания, порой деликатного, а порой и нахального, ей привычно — настолько привычно, что сама она об этом уже почти и не думает, даже, наверное, удивилась бы, если бы ей сказали, что жить под прессом этого внимания довольно затруднительно. Привыкла — ко многому привыкла.

Женька на работе — заботливая, умелая, ловкая, больные ее любят, а она с ними обращается, можно сказать, на юморе, который, как известно, очень облегчает отношения. Все это — не теряя достоинства даже в ситуациях, когда у нее есть все основания дать больному пощечину. Больной ведет себя постыдно, унизительно для Жени, но она твердо помнит, что находится при исполнении служебных обязанностей, и у нее достает воли подавить обиду и тактично поставить распоясавшегося нахала на место.

Женька в короткие минуты отдыха среди коллег медсестер — своя, компанейская, ничем не выделяется; скажем, ее подруга Вера (Е. Скороходова) куда более броская. В этом виден авторский расчет — берется не какая-то «королева медсестер», а одна из многих, как будто первая попавшаяся...

Женька дома. Соседи относятся к ней, в общем, неплохо, но у них есть свои планы на ее комнату: вот если бы она построила кооператив, то комната досталась бы им. Женька не хочет «всю жизнь работать на метры» — соседка, естественно, реагирует раздраженно. Но жить можно...

В общем, из больших и маленьких эпизодов фильма постепенно возникает образ очень симпатичной женщины. Есть у нее свои заботы и свои драмы, не без того, но — хороший человек, эта Женька Кораблева. Надежный, как о ней говорят. Ее бы еще в подходящий сюжет поместить, чтобы она могла раскрыть глубинные качества своей натуры. Можно, конечно, предположить, что в любых обстоятельствах она не станет хуже, можно представить, что самое хорошее в ней откроется в какой-нибудь экстремальной ситуации...

Только где же их взять, экстремальные ситуации? Использованы они все, по многу раз использованы — и пожары, и наводнения, и землетрясения, и экстренные операции, в ходе которых люди совершают чудеса (Женьке, правда, трудновато их совершить — не хирург она, только медсестра). А в обычной, мирной, спокойной жизни найти драматизм, позволяющий подспудно выявиться герою, найти такую ситуацию, — сложно, ох как сложно...

Театральные драматурги поняли это уже давно. И давно ввели в драматургию (не отменяя, естественно, традиционного конфликта между добром и злом) иной конфликт — внутренний, происходящий в душе человека. Опыт современной драматургии говорит о том, что такой конфликт может быть не менее драматичным, чем традиционный, и, кстати, не менее «смотрибельным», может выражать существенные черты времени. В сущности, единственный, но зато весьма серьезный недостаток фильма о Женьке Кораблевой — это отсутствие драматического конфликта. А тот псевдоконфликт, который нашел сценарист, ничего существенного для характеристики героини не дает.

Да и не конфликт это вовсе, а очередной вариант очередной сюжетной «катастрофы», в которой героине отведена роль чисто страдательная. Едет она в пустом трамвае, сзади садится парень, который бросает взор на деньги, спрятанные в книге (она только что заняла их: купила модные сапоги), затем опережает ее перед выходом из трамвая, вырывает сумку с деньгами, книгой и сапогами и убегает, оставив Женьку перед захлопнувшимися дверьми. Опытный зритель понимает, что на этом дело не кончится. Женька с парнем еще встретится, и порок будет наказан. К тому же Женька взамен отнятых денег и сапог получает компенсацию от авторов фильма — на «скорой помощи», куда она направляется на дежурство, появилось новое лицо — молодой симпатичный доктор Гусев (А. Молот-



«СЧАСТЛИВАЯ, ЖЕНЬКА!». Женька — Е. Цыплакова

ков)). Гусеву Женя явно нравится, да и он ей, кажется, тоже.

«Ага, — догадывается проницательный зритель, — сейчас они поедут на какой-нибудь вызов, и там Женька встретится с этим юным грабителем...» И самое печальное, что эта догадка сбывается. «Скорая помощь» приезжает по очередному вызову — у женщины инфаркт, она-то и оказывается матерью того парня. Вскоре появляется и он сам, ведет себя весьма нагло, угощает мать ананасом из тех, что были в Женькиной сумке, а потом угрожает Женьке, требуя, чтобы она молчала. В. Виноградов в роли Сергея — так зовут парня — играет постоянную смену наглости и страха, состояние полуистерическое, в котором наглость побеждает.

Вот тут-то, в этом коротеньком эпизоде, и мелькает в героине Е. Цыплаковой нечто такое, что на мгновение переключает нас и весь фильм в иной регистр: чувствуется напряжение — уже не сюжетное, не литературное, а идущее из глубины той непридуманной жизни, что запечатлена в образе Женьки.

«Не смотри на меня так, я уже давно ничего не боюсь», — говорит она мальчишке, который пытается ее запугать. Что ж, она и в самом деле ничего не боится — жизнь научила не бояться. Ни тяжелой, нервной и однообразной работы, ни одинокого, без мужа, существования с ребенком на руках, ни вот этого мерзкого мальчишку, хотя и понимает, что он с перепугу может ее ударить. Она — мужественный человек, эта Женька, и очень жаль, что нам приходится только догадываться об этом по коротенькому эпизоду. Сценаристу, написавшему реплику «Я уже давно ничего не боюсь», акцентированную режиссером и актрисой, стоило бы вслушаться в нее и найти сюжетную коллизию, в которой мужество Женьки, ее негромкая, непоказная стойкость перед лицом жизни были бы выявлены

более полно, более убедительно. Не к иллюстративности я в данном случае призываю, но к обнаружению истинного потенциала заявленного характера. А сыграть Цыплакова сумела бы — было бы что играть.

У актрисы в фильме есть р о л ь, имеющая развитие, перспективу. Остальные персонажи эскизны, как будто нарочно недописаны. В таком принципе есть свой смысл — только нужно, чтобы эти эскизы помогали раскрыться героине. Вот, например, Женька после работы отправляется к сыну больной старухи, поскольку тот ни разу к ней в больницу не пришел. Ее встречает нервный, издерганный человек, которому мать изрядно испортила жизнь — не смогла ужиться с невесткой, та ушла в конце концов, а в душе сына остались непроходящие боль и злость. Обычная житейская коллизия — в фильме она нужна, чтобы показать реакцию Женьки на такую простую и такую неразрешимую жизненную проблему. И есть попытка ее показать — но это скорей обрывок реакции, штрих, по которому не воспроизвести целого. Женька, выслушав монолог незнакомого человека, произносит только: «У меня тоже сын. Не дай бог...» Конечно, не дай бог — а дальше, дальше-то что? Эпизод мог бы прибавить нечто существенное к характеру Женьки, но не прибавил: просто нам мельком показали еще одну маленькую житейскую драму по принципу «и так бывает...», вне отчетливо выраженной связи с концепцией образа героини.

Так идет эпизод за эпизодом, не давая, по сути, никакого к а ч е с т в е н н о г о приращения — ни к проблематике, ни к образу героини. А почему, собственно, картина называется «Счастливая, Женька!»? Ах, ну да, так несколько раз в течение фильма говорят, обращаясь к героине, разные люди. Но говорят-то, не вникая в Женькину жизнь. Соседка — потому что Женька здорова, а у нее с утра «пульс пропал», другие — по столь же несерьезным поводам. А если у нее самой спросить, счастлива ли она? Одна с ребенком на нелегкой и не очень-то денежной своей работе? В названии фильма содержится, похоже, намек, что не так все просто в ее жизни, но раскрывает ли фильм эту непростоту? Показывает ли, что Женька действительно счастлива? И отвечает ли на резонный вопрос: почему?

А ведь героиня, если всерьез, действительно счастлива, хотя, может быть, сама этого и не сознает. У нее ум с сердцем в ладу. Работу свою она делает хорошо, сына любит, и главное, есть у нее подсознательное ощущение, что все ее жизненные неудачи преходящи, что все будет, в конце концов, как надо. Дело тут не в намеках на будущую любовь с доктором Гусевым, а в ее жизнеощущении, выраженном Е. Цыплаковой в экранном бытии героини поверх событий фильма. Дело, если хотите, в глубоком внутреннем спокойствии героини, которым одарены только цельные натуры, в сознании своей человеческой и профессиональной полноценности. Вот что мы читаем на ее лице.

Кто-то сказал, что на лице человека написано все о нем, надо только уметь читать; вот лицо Женьки так и читается. Оптимизм в нем есть — не демонстрирующий себя, не наигранный, искренний, хотя, повторю, вряд ли себя сознающий. Оптимизм, которому не нужны внешние подпорки — ну, скажем, если бы авторы фильма заставили свою героиню для жизненной перспективы заочно учиться в медицинском институте. Во-первых, это было бы не очень правдоподобно, поскольку с ребенком да имея ночные дежурства учиться трудновато. А во-вторых, что самое главное, той Женьке, которую мы видим на экране, это не нужно. Потом, может быть, понадобится, а пока — не нужно, у нее и так все хорошо. Да-да, именно так, несмотря на ее грустные слова о том, что разводятся, когда в груди «пусто, холодно и одиноко»; несмотря на то, что ей говорят: «Хорошая ты, наверное», а она отвечает: «Кому это нужно?»; несмотря на украденную подонком сумку... Оптимизм — это ведь врожденная черта характера, и вытравить оптимизм можно, если только груз бед больше, чем может выдержать человек. Вот у Женьки, которую сыграла Цыплакова, именно такой, природный оптимизм.

Однако все это приходится додумывать, так сказать, доигрывать, сравнивая собственные жизненные наблюдения и впечатления с тем

что видишь на экране. Авторы скупы на материал, и тот, что есть, не оформлен в сколько-нибудь значимый сюжет, лишен кульминаций и поворотов, без чего невозможно выстроить эволюцию характера. Банальный ход, следуя которому Женька встречается с грабителем у него дома, драматургией считать не приходится. Но есть свое обаяние в этой картине — обаяние быта, тех житейских мелочей, которые не слишком часто появляются на экране и потому с таким удовольствием узнавания воспринимаются. Я начал эту рецензию с цифр, из которых складываются Женькины доходы, — цифры эти очень редко можно услышать в кино. Создатели фильмов проявляют какую-то странную застенчивость в отношении к этому вопросу, как будто вовсе и не важно, сколько зарабатывает герой, тогда как в жизни... Впрочем, зачем доказывать, как это важно в жизни? И так понятно.

Фильм строится на зарисовках быта — квартирного, семейного, уличного, больничного. Порою они удачны, как, скажем, картина утра в коммунальной квартире, когда Женька торопится на работу, а сосед в китайском кимоно (В. Шиловский) собирается со вкусом позавтракать на общей кухне, чувствуя себя в ней хозяином.

Правдивы эпизоды больничного быта, где жизнь течет по своим законам и остается жизнью, несмотря на то, что кругом — болезнь, больные, страдание.

Но когда в финале появляется старая нянечка из детсада и, явно, слишком явно претендуя на народную мудрость, начинает изрекать общеизвестные истины и поучать Женьку, как ей вести себя с бывшим мужем, — тут правда быта, правда жизни исчезает, и остается кино.

Фильм непоследователен. Авторы хотят рассказать о простой женщине, показать, как непроста эта простота, — и прибегают к стандартным сюжетным ходам. Хотят как можно полнее показать ее жизнь, ее внутренний облик — но то и дело недоговаривают, обрывают рассказ и показ на полуслове и полукадре.

Непоследовательность, идейная и художественная, чаще всего имеет своим истоком неясность цели, которую ставит перед собой художник. Елена Цыплакова играет отлично. Но в отведенных ей рамках. Не будь их, можно было бы поставить вопрос шире, порассуждать о современном положительном герое, о гранях современного женского характера. А сейчас — не то чтобы совсем нет повода для этого, повод есть, но он ограничен самой эмпирикой фильма, недостаточно высоким уровнем экранного повествования. Я имею в виду авторскую концепцию. Такое впечатление, что создатели картины полагали, что их авторское отношение к проблеме, к собственному сюжету достаточно полно выявится в процессе повествования, через задействованные в фильме художественные средства. Но этого не получилось. Поэтика фильма оказалась не на уровне поставленной в фильме проблемы. Вот почему ответ на полемический вопрос, счастлива ли Женька, вопрос, подразумевающий утвердительный ответ, звучит не на том градусе художественной убедительности, когда полемическая острота нужна только для того, чтобы эту убедительность подчеркнуть.

Летите, голуби...

М. Власов

После памятного и поистине ошеломляющего зрительского успеха фильма «Москва слезам не верит» новая режиссерская работа Владимира Меньшова ожидалась с понятным интересом. Для многих и, наверное, прежде всего для критиков существенным было то, попытается ли Меньшов повторить зрительский успех с помощью наработанных на предыдущей картине сюжетных и стилистических приемов, развернутся ли его усилия на уже обжитом тематическом и жанровом плацдарме или же, памятуя о непродуктивности в искусстве прямых самоповторений, режиссер отважится на освоение нового жизненного материала, на поиск иных средств выражения. Похоже, вопросы такого рода были небезразличны и для самого постановщика. Во всяком случае, он не торопился выйти на экран с работой скороспелой, невыношенной, случайной.

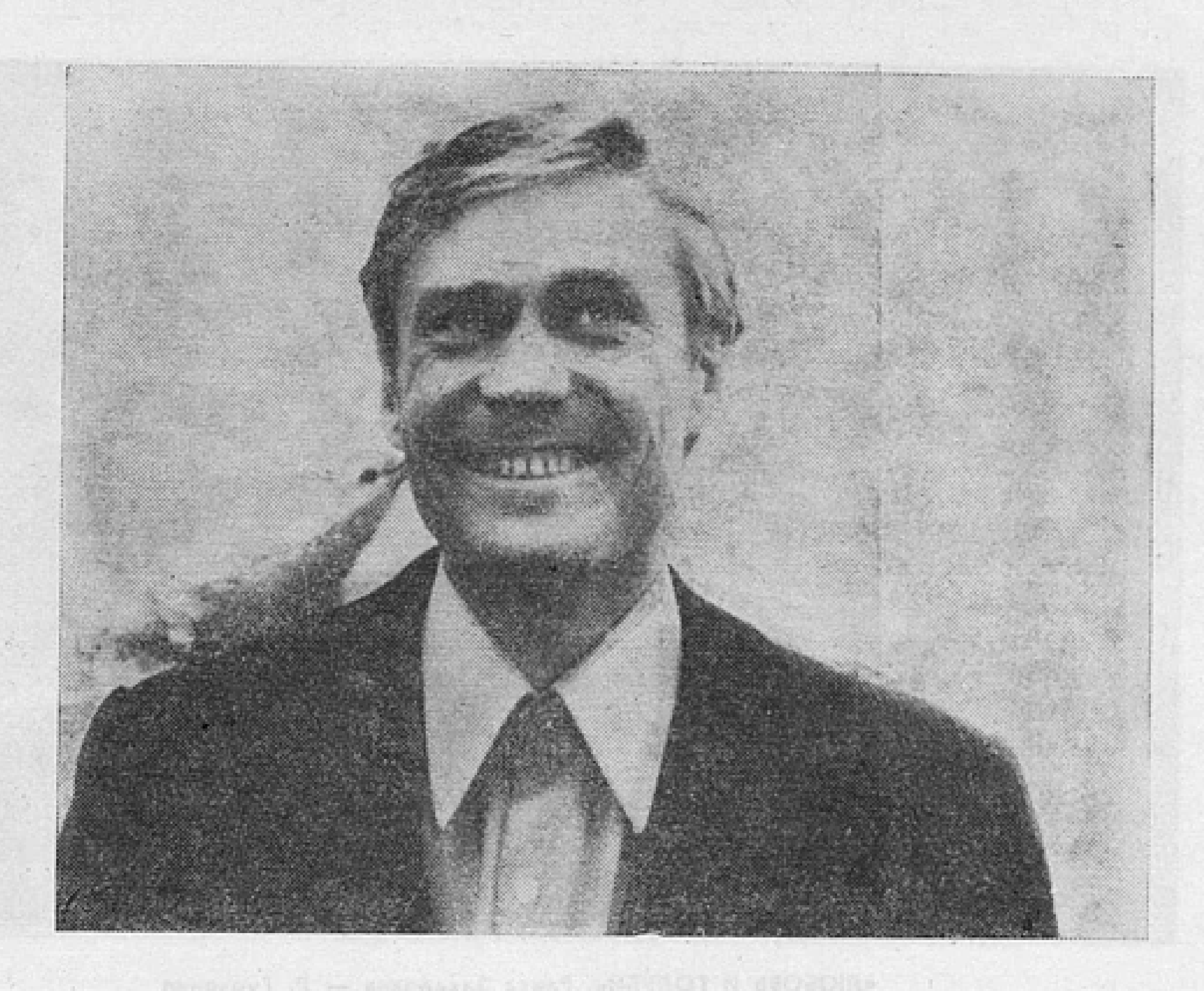
И вот спустя четыре года после фильма «Москва слезам не верит» перед нами новая картина режиссера — «Любовь и голуби», поставленная по сценарию В. Гуркина, в основу которого легла пьеса того же автора.

В фабульной основе картины — в общем-то весьма неприхотливая, если не сказать тривиальная, житейская история. У леспромхозовского механика Васи Кузякина — человека доброго, работящего, домовитого — кроме этих завидных добродетелей есть еще и достойное похвалы увлечение, скорее даже страсть — он отчаянный голубятник. И вот это-то самозабвенное увлечение, свидетельствующее о тонкости и поэтичности Васиной души, о его способности бескорыстно любоваться красотой, становится истоком бурных — то смешных, а то и нешуточно печальных — событий, разрушивших привычное, устоявшееся течение его семейной жизни.

«ЛЮБОВЬ И ГОЛУБИ»
Сценарий В. Гуркина. Постановка В. Меньшова. Оператор Ю. Невский. Художник Ф. Ясюкевич. Композитор В. Левашов. Звукооператор Р. Маргачева. «Мосфильм», 1984.

Дело в том, что Васина жена Надя, мягко говоря, не одобряет его увлечение голубями, считая это занятие пустячным, ребяческим, не подходящим для взрослого, семейного мужика, отца троих детей. Всецело поглощенная домашними заботами, Надя, будучи женщиной в общем-то незлой, сердечной, отходчивой, но с вспыльчивым, горячим характером, выражает свое неприятие суматошно, громогласно, скандально — в сердцах она не раз грозится «голубям бошки начисто поотрубать». Василий переносит нападки жены стоически, то отмалчиваясь, то пытаясь смягчить очередной назревающий скандал безобидной шуткой. И все же гнетущее ощущение виновности без вины, не высказанная до поры обида на жену, не умеющую ни понять его страсти к голубям, ни ощутить трогательную доверчивость и нежность обожаемых им птах, толкают Васю на опрометчивый поступок. Отдыхая по путевке на черноморском курорте, Вася попадает под власть чар некоей Раисы Захаровны, столь непохожей на его затюканную хозяйственными заботами и вечно недовольную Надюху. И вот после неизбежного для Васи в этой ситуации «грехопадения» он решает не возвращаться к семье. Правда, его душевная привязанность к жене, детям, родному дому окажется настолько прочной, что курортный роман будет весьма непродолжительным и Вася возвратится к родному порогу с чувством вины и чистосердечного раскаяния. Но прежде чем в растревоженном, взбудораженном его злополучным поступком семействе Кузякиных воцарится мир и Вася с Надей испытают сладость семейного лада и вернувшейся к ним молодой страсти, и Наде, и детям, и самому Васе придется пережить немало горьких минут...

Уже это краткое изложение фабулы фильма дает представление о его существенных отличиях от предыдущей работы В. Меньшова.



«ЛЮБОВЬ И ГОЛУБИ». Вася — А. Михайлов

Начать с того, что фильм «Москва слезам не верит» был «панорамным», охватывающим продолжительные временны́е отрезки киноповествования о судьбах трех подруг, приехавших из деревни в столицу с мечтами об учебе, работе, личном счастье. Причем судьбы подруг прослеживались там достаточно пунктирно, в экранных биографиях имелись значительные «пропуски», так, почти двадцать лет жизни Кати Тихомировой, когда, наверное, и происходило становление ее характера, когда совершался ее едва ли легкий путь к высотам общественного признания и жизненного успеха, оставались, так сказать, «за кадром». В фильме «Любовь и голуби» история взаимоотношений двух центральных героев прослежена на протяжении сравнительно короткого срока, но зато весьма пристально и подробно, во всех ее извивах и поворотах.

В фильме «Москва слезам не верит», может быть, как раз по причине «пунктирного» изображения судеб и авторской ориентации не столько на художественное исследование процессов, сколько на демонстрацию их результатов, преобладала мелодраматическая жанровая окраска (отмечаю это вовсе не в хулу картине — нынче «законность» жанра мелодрамы как будто перестала быть предметом дискуссий). Новый фильм В. Меньшова — комедия нравов, впитавшая в себя и краски достаточно острого драматизма, и откровенно эксцентрические, фарсовые решения.

Наконец, фильмы эти различны по характеру среды действия, по «фактуре» жизненного материала. В первом случае перед нами — урбанистическая «фактура» с метко воссозданными приметами облика и быта Москвы 50-х годов и Москвы современной. Во втором — полудеревенский уклад жизни леспромхозовского поселка на берегу большой сибирской реки (с непродолжительным «выходом» на весьма обобщенно трактованный черноморский курорт). Как видим, в новом фильме режиссер оперирует иным по сравнению с предыдущей работой жизненным материалом, избирает иной жанровый ракурс. Вместе с тем он и



«ЛЮБОВЬ И ГОЛУБИ». Раиса Захаровна — Л. Гурченко

тут стремится создать кинопроизведение с максимально широким зрительским адресом — фильм, обладающий жанровой определенностью и динамичным сюжетом, с четко очерченными, узнаваемыми характерами и драматическими ситуациями. Наверное, даже возраст центральных героев — уже далеко не юных, но все еще далеко не пожилых — тут не случаен: средний возраст персонажей рассчитан на то, чтобы большой пласт зрителей легко мог идентифицировать себя с героями, «подставить» себя в разыгрываемые на экране ситуации.

В. Меньшов интересно развивает и еще одну особенность своего предыдущего опыта — я имею в виду опору современного сюжета на фольклорные мотивы и конструкции, тот элемент «сказочности», что был отмечен многими критиками, писавшими о фильме «Москва слезам не верит». В образах трех подруг из этой картины и впрямь просматривались — разумеется, на самом глубинном, «архетипическом» уровне — ну, скажем, пушкинские «три девицы под окном», каждая из которых обретала на экране судьбу, достойную своих ожиданий и притязаний. Совсем небезосновательно, думается, в связи с образом главной героини критики вспоминали сказочную Золушку, претерпевшую, как известно, массу невзгод и огорчений, прежде чем в награду за свои высокие нравственные качества удостоиться всеобщего признания и даже руки и сердца Принца. Понятно, что эти фольклорные мотивы выступают тут не впрямую, они заложены в глубинных слоях сюжетной структуры картины, повествующей об узнаваемых современных героях, характеры и действия которых мотивированы в целом отнюдь не сказочным образом, а социально-психологически. Наверное, правы исследователи и критики, считающие подобное использование мотивов фольклора одним из условий, помогающих кинопроизведению снискать широкую зрительскую популярность [1].

Помнится, В. Меньшов, выступая на страницах печати, отнесся к этим наблюдениям

[1] См. например: Варшавский Я. Парадоксы личных вкусов. — «Искусство кино», 1984, № 2.



«ЛЮБОВЬ И ГОЛУБИ». Раиса Захаровна — Л. Гурченко, Вася — А. Михайлов

критиков довольно скептически. Тем не менее пресловутая «сказочность», или, точнее, фольклорное начало, обнаруживается и в его новой работе. Причем здесь начало это присутствует более откровенно. Может быть, потому, что «полусельская» фактура фильма, близость его героев к природе естественно приблизили поэтику фильма к фольклорным истокам. Разве не прослеживается в смысловом слое сюжета традиционный фольклорный мотив испытания и очищения героя? Как сказочный Иванушка-дурачок после купания в кипящих котлах оборачивается статным добрым молодцем, так Вася и Надя выходят из нелегкого житейского испытания очистившимися, преображенными. С еще большей определенностью близость фольклору обнаруживается в поэтической теме фильма, обозначенной в его названии — «Любовь и голуби».

В русских народных песнях девушку, молодую женщину величали «уточкой», «лебедушкой». Вспомним традиционное изображение на свадебном уборе невесты: целующиеся голуби. Эта «орнитологическая» фольклорная символика семейного лада, взаимной любви нашла в фильме, на мой взгляд, последовательное и интересное образное воплощение. Пронизывающий фильм пластический лейтмотив — вольно парящие в синеве белые голуби — поэтическое выражение того одухотворяющего, возвышенного начала в любви, без которого она не способна противостоять обыденности, житейской «прозе». Лейтмотив этот — лишь элемент поэтической темы, которая находит в картине довольно многообразное выражение.

Вот Вася с заметным волнением рассказывает младшей дочери о поразившем его впечатлении детства — об удивительной дружбе голубей с тихим, незлобивым деревенским дурачком, после смерти которого птицы, прежде чем навсегда покинуть село, долго кружили над его свежей могилой. Вот он демонстрирует «фокус», когда голубка доверчиво пьет из его губ воду. Вот он восторженно повествует Раисе Захаровне о том, как запущенный в небо голубь кидается из подоблачной высоты вниз к сидящей на руке у хозяина голубке...



«ЛЮБОВЬ И ГОЛУБИ». Надя — Н. Дорошина

Правда, порой эта важная для понимания смысла фильма тема педалирована, мне кажется, слишком назойливо. Когда вслед за рассказом Васи на экране возникают впрямую иллюстрирующие этот рассказ кадры похорон и кружащих над могилой голубей, это создает ощущение явного режиссерского «перебора», превращающего искренне трогательное в слащаво сентиментальное. Но в целом вплетенная в повествование «голубиная» тема не дает ему остаться на уровне обыденной житейской истории, обнажая его поэтический смысл. Мне думается, это новая черта в творчестве режиссера — стиль его предыдущей картины был более прозаичен...

Фильм начинается бурной сценой, в которой Надя голосисто, напористо выясняет причину обнаруженной в доме пропажи двадцати рублей, как оказалось, истраченных Васей на приобретение двух новых птиц. Суматошная, форсированно комедийная атмосфера этой сцены не мешает открыться характерам центральных героев. Экспансивная, склонная к непомерному преувеличению масштабов житейского недоразумения Надя (Н. Дорошина) пытается учинить над проштрафившимся мужем физическую расправу и отчаянно причитает о том, что вот-де теперь «голодом будем сидеть», хотя, понятно, протраченные Васей деньги в доме отнюдь не последние. Вася (А. Михайлов), заняв глухую оборону на голубятне, пытается призвать разбушевавшуюся жену к благоразумию и одновременно подольститься к ней. Шумный этот конфликт, не теряя иронической подсветки, получит в фильме живое и энергичное развитие.

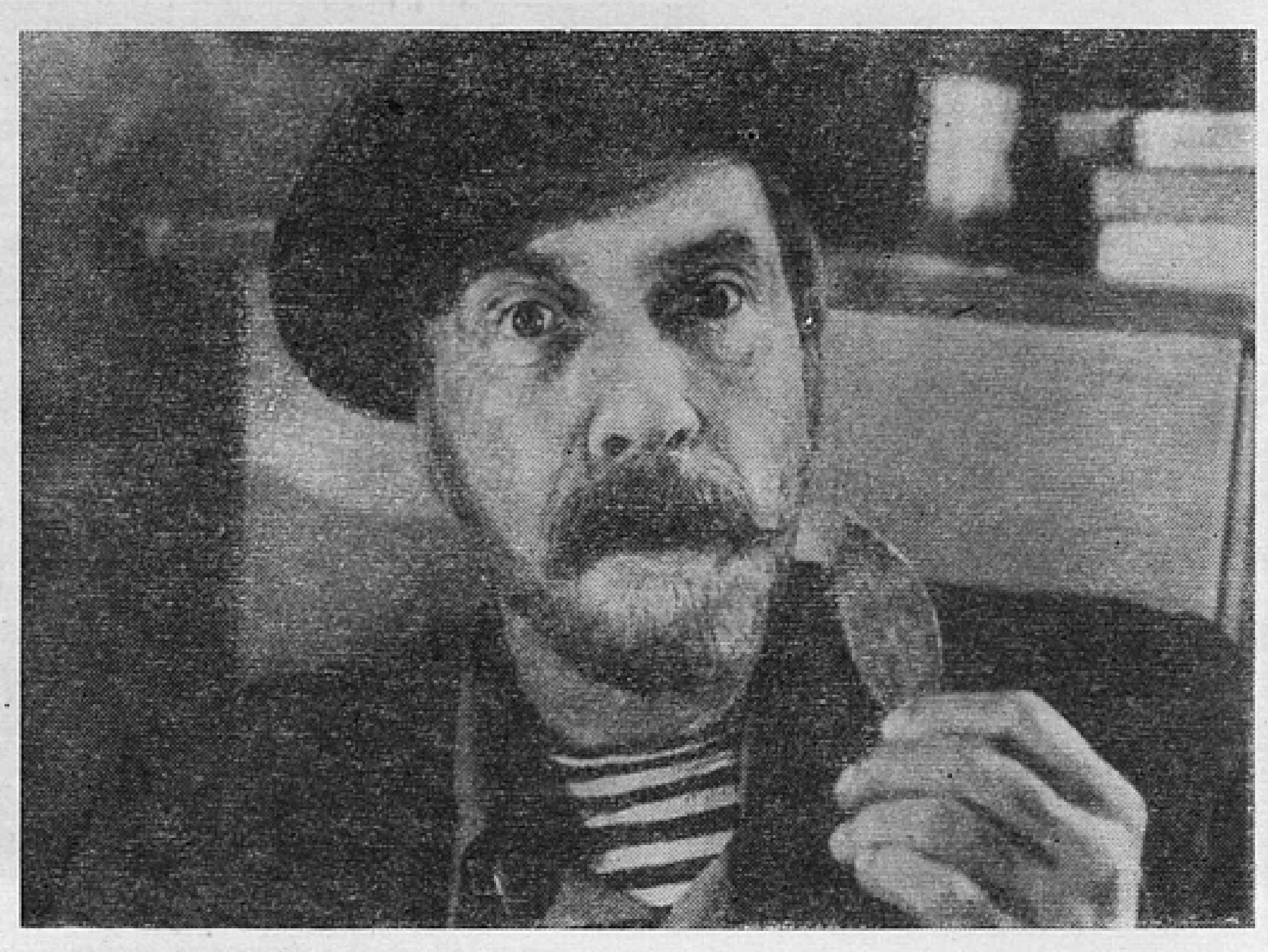
Вообще же авторы не торопятся обнаружить драматический потенциал комедийного сюжета — потенциал этот лишь постепенно, исподволь станет проявляться в как будто бы бесшабашно-балаганном комедийном действии фильма. Надо сказать, что в настойчивом форсировании комических эффектов тоже не обошлось без определенного «перебора», особенно в первой трети фильма, где, оттесняя центральных героев, на первый план выступа-



«ЛЮБОВЬ И ГОЛУБИ». Баба Шура — Н. Тенякова, Люда — Я. Лисовская, Надя — Н. Дорошина

ют соседи — пара комических стариков — дядя Митя (С. Юрский) и баба Шура (Н. Тенякова). В первую голову это относится к актерски колоритной, но, увы, драматургически достаточно избитой фигуре дяди Мити. Этот комический персонаж пребывает на экране преимущественно в двух состояниях — хмельным или жаждущим опохмелиться. В целях конспирации он прячет однажды в бачок для рукомойника бутылку вина, которая там разбивается, и к изумлению бабы Шуры из крана течет... портвейн. В необоримом желании пропустить стаканчик дядя Митя, заглянув к соседям, вдохновенно импровизирует горестную историю о внезапной болезни и скоропостижной смерти бабы Шуры: сердобольная Надя, потрясенная этим трагическим известием, тут же наливает стопку «овдовевшему» горемыке. Ну, и так далее.

Надо признать, С. Юрский проигрывает все эти ситуации в высшей степени виртуозно, поистине, так сказать, купаясь в роли. Смешно смотреть на дядю Митю? Конечно, смешно. Но это комизм тех изрядно обветшавших анекдотов, где пьяница всегда предстает человеком симпатичным, добродушным и необыкновенно сообразительным. Конечно, на палитре комедиографа уместны и краски балагана, откровенного шутовства, анекдота. Все может пойти в дело, но при одном непременном, я думаю, условии — любые средства и способы комизма, как бы они ни были специфичны, неожиданны, может быть, даже грубоваты, должны быть соразмерны общему замыслу произведения, соотнесены если и не прямо, то опосредованно с его поэтической идеей. Умопомрачительные проделки симпатичного пьянчуги дяди Мити, над которыми зрителю предлагается добродушно и умилительно похохотать, — предмет сам по себе достаточно дискуссионный в контексте, так сказать, сегодняшнего положения на фронте борьбы с пьянством и алкоголизмом. К тому же в общем замысле фильма, в его сюжетном развитии проделки эти совершенно автономны, самоцельны.



«ЛЮБОВЬ И ГОЛУБИ». Дядя Митя — С. Юрский

В том же ряду, на мой взгляд, комическая погоня разгневанной бабы Шуры и других женщин за выкинувшим очередное уморительное коленце дядей Митей, когда преследуемый и преследователи, пробегая через танцплощадку, присоединяются к танцующим, суматошно и неуклюже притопывая и прихлопывая. Натужный комизм этой сцены тем более ощутим, что она повторена в фильме дважды.

В то же время не менее комедийно форсированные, включающие откровенно эксцентрические, гротесковые решения сцены, живописующие историю взаимоотношений Васи и Раисы Захаровны, на мой взгляд, вполне органичны в фильме, поскольку открывают новую существенную смысловую грань, контрастируя с его поэтической темой. Тут как бы иронически проигрывается ее сниженный вариант. Раиса Захаровна поразила Васю бескорыстной устремленностью в некий таинственный, возвышающийся над будничной житейской прозой мир, ему показалось, что в душе Раисы тоже трепещут «голуби». Но духовность Раисы иллюзорна, Васе лишь кажется, что она воспаряет над буднями, уходит от иссушающего плена обыденности — на самом же деле он оказывается в плену самой что ни на есть мизерной житейской суеты. Раиса смакует модные околонаучные сенсации в самом широком ассортименте — от экстрасенсов и «зелененьких» космических пришельцев до телекинеза и чудес филиппинской медицины. Такая «духовность» прекрасно уживается с эгоизмом, мещанством и отсутствием доброты, в чем очень скоро приходится убедиться Васе, испытавшему на себе гнет «утонченного» деспотизма своей избранницы. Свою исключительную «духовность» она особенно красноречиво продемонстрирует при посещении осиротевшего кузякинского семейства, куда приедет «объясниться» с Надей. Раиса не способна понять горе и гнев оставленной жены, сдержанной, но очевидной неприязни детей и крайне удивлена, когда вместо запланированного ею спокойного, «интеллигентного» разговора Надя, осознав, кто перед ней, не стесняя себя парламентским этикетом, по



«ЛЮБОВЬ И ГОЛУБИ». Люда — Я. Лисовская, Вася — А. Михайлов, Оля — Лада Сизоненко

стародавнему и, конечно же, предосудительному обычаю вцепляется «в космы» ненавистной разлучницы.

Л. Гурченко лепит образ в манере резкой, почти гротескной. Но ярко высвечивая в Раисе смешное, актриса показала внутренний драматизм подобного женского типа, тщательно маскируемую боль одиночества, тоску по человеческой нежности.

Драматическое содержание в комедийной стихии фильма особенно сильно проявляется и в только что упомянутом эпизоде встречи Нади и Раисы, и в предваряющей его сцене чтения домашними Васиного письма с сообщением о его решении оставить семью. Письмо составлено довольно хитро, и до Нади лишь постепенно доходит его истинный и страшный для нее смысл. Здесь смешное то и дело оборачивается горьким, печальным. Н. Дорошина превосходно выражает эту эмоциональную двойственность образа — за вызывающей смех крикливостью, вздорностью, настырностью ее Нади актриса открывает страдание, страх, ревность, боль. Кульминационным здесь является эпизод, где казнящийся осознанием содеянного, мучимый искренним раскаянием Вася появляется у порога родного дома, а жена и дети, не ведая о его душевном состоянии, не догадываясь о его намерениях, вовсе не спешат броситься на шею заблудшему отцу, встречая его с вполне объяснимой настороженностью и недоверием. Когда сын Леня в праведной обиде за мать замахивается на отца топором, Вася, ошарашенный поведением сына, но осознавая свою вину перед семьей, не может, не находит сил повести себя решительно. Растерянность, сумятица противоречивых чувств слышны в нетвердых, неуверенных интонациях голоса, в котором и и гнев, и обида, в еле заметном дрожании рук, которое ему никак не удается унять. Завершается эпизод драматически круто — непонятый близкими Вася вынужден уйти.

Но комедийный характер фильма обусловливает парадоксальный сюжетный «зигзаг» — Надя, которая в сердцах запретила детям видеть отца, сама станет встречаться с Васей, таясь от детей и соседей. Пережив ду-

шевное потрясение, оба с обновленной силой потянулись друг к другу, заново ощутив ценность своего союза. Надя в конце концов решает, что свалившаяся на них беда вовсе и не была бедой, поскольку открыла им глаза на то, как они на самом деле любят друг друга. Полноценное чувство делает мир человека шире, раздвигает поле обзора — Надя, которая совсем недавно было всецело сосредоточена на заботах о доме и огороде, теперь не только приняла Васиных голубей, но стала задумываться о вещах, о которых раньше не думала, — к примеру, «про войну, про капиталистов этих проклятых». Наверное, и в этой завершающей части картины есть свои промахи и неточности — мне представляется, что в сценах, рисующих возвращение к героям молодой страсти, Вася вопреки своей тихой натуре слишком уж суетлив, взвинчен, громогласен. Но в общем чем ближе к финалу, тем все более высветляется, становится мягче, прозрачнее эмоциональная атмосфера картины. Здесь и дядя Митя оставляет свои фарсовые эскапады, по большей части лишь молча присутствуя в кадре...

Выстраивая картину, режиссер балансирует на острой грани между форсированной комедийностью, гротеском, эксцентрикой и психологической драмой, по законам которой воссозданы душевные переживания героев. Балансирование это не всегда «сбалансировано». Но в целом, мне кажется, В. Меньшову, особенно во второй половине фильма, удается слить, сплавить откровенную, форсированную условность с правдой характеров, правдой переживаний.

Вася, Надя, их дети — безусловные, живые характеры, но вот Вася прощается с семьей, открывает дверь и... падает прямо в Черное море, кишмя кишащее куротными купальщиками, где и происходит его знакомство с Раисой Захаровной.

На бархатно-черном южном небе звездочки складываются в предупреждающую надпись: «Вася, будь осторожен» — а когда все же свершается Васино «грехопадение», те же звездочки сокрушенно «вздыхают»: «Эх, Вася, Вася!» В сцене проводов сына Лени в армию в тесном дворике Кузякиных появляется военный духовой оркестр — и в жанровой и стилевой стихии фильма это воспринимается как должное... Ведущий на танцплощадке, объявляя фигуры танца, называет сначала «Печальную», потом «Разлучную», и это звучит как название отдельных глав киноповествования, объявляемых самим... режиссером фильма, так как в крошечной роли ведущего снялся сам В. Меньшов. Решение остроумное — здесь зрители вступают как бы в непосредственный контакт с режиссером-постановщиком, комментирующим ход своей картины.

Наверное, в композиции фильма можно было бы поточнее найти место для общения автора со зрителем. Во всяком случае ведущему стоило появиться в кадре хотя бы еще один раз — там, где «разлучная» часть сюжета начинает перетекать в завершающую киноповествование счастливую развязку.

Не берусь прогнозировать масштабы зрительского успеха фильма «Любовь и голуби». Успех, пожалуй, будет немалый. Очень важно также, что в этой своей работе режиссер не остался на прежде освоенном рубеже, а пошел вперед — к более пристальному и подробному раскрытию внутреннего мира героев, к новому жизненному материалу и жанровым решениям.

Чтобы каждый голос был услышан

Полемические заметки

Андрей Плахов

Говорить о сегодняшнем состоянии творческих дел на «Ленфильме» можно в разных аспектах. Но, видимо, самый злободневный из них тот, который позволяет проследить связь между конкретными, во многом специфическими проблемами студии и ходом всего нашего кинопроцесса. Рискну даже предположить, что именно практика «Ленфильма» дает возможность увидеть этот процесс как бы в миниатюре, выстроить его обозримую модель. От каких обстоятельств зависит, чтобы такая модель функционировала оптимально? А если в ее работе появляются досадные сбои, не показательны ли и они для общей ситуации, сложившейся сегодня в кинематографе?

Подобная постановка вопроса не является искусственной. «Ленфильм», как известно, одна из самых крупных студий страны, собравшая первоклассные творческие силы, работающая в широком жанрово-тематическом диапазоне. Она не ограничена ни слишком низкой цифрой ежегодной продукции (пятнадцать фильмов, не считая тех, что делаются по заказу телевидения), ни какой бы то ни было адресной либо региональной специализацией.

Но «Ленфильм» не обладает исключительностью положения «Мосфильма», уступая ему и по мощности производственной базы, и по другим внетворческим, но весьма важным параметрам. «Мосфильм», к примеру, более репрезентативен на международной арене как крупнейшая киностудия в Европе. «Ленфильм» же, по существу, — типовая студия, решающая в доступном ей масштабе весь спектр задач, что стоят перед советским кинематографом. Пусть только слово «типовая» не воспринимается как синоним обидной нивелировки. Напротив, весь опыт «Ленфильма» свидетельствует: его достижения были достижениями всего нашего киноискусства. Лучшие фильмы, созданные здесь, демонстрировали высокий творческий уровень студии и в то же время были характерными, типичными для главных тенденций и перспектив кинопроцесса в целом.

Художественные традиции, которыми силен Ленинград кинематографический, — вот одна из важных причин того общественного внимания, какое привлекает к себе студия. Традиции эти настолько живо запечатлелись в нашем зрительском сознании, что во многом определяют восприятие продукции сегодняшнего «Ленфильма» — средоточия и продолжателя этих традиций.

Иначе и не может быть.

На «Ленфильме» работали пионеры советского революционного кино. В поисках синтеза злободневного общественного содержания и новаторской формы они немало потрудились, чтобы на практике сделать молодую «десятую музу» «важнейшим из искусств». Было бы наивным представлять этот процесс в виде непрерывной восходящей линии, но ее пики безусловно свидетельствовали: то, что становилось классикой по счету большого искусства, в конечном итоге находило самое широкое общественное признание. Не говоря уже о хрестоматийных произведениях, таких, как «Чапаев», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», множество красноречивых подтверждений подобной взаимосвязи можно было бы привести из кинорепертуара, сформированного «Ленфильмом» на протяжении десятилетий. Популярность лучших картин «Ленфильма» зиждилась на актуальности социально-нравственной проблематики, реалистической правдивости и высоком уровне художественной культуры.

Не будем сейчас перечислять имена всех тех, кто заложил эти замечательные традиции и внес вклад в их развитие. Подчеркнем только их устойчивость и очевидную преемственность.

На заре звукового кино именно здесь, в Ленинграде, появился пионер «производственной темы» — фильм «Встречный», построенный на материале формирования новых трудовых отношений. И здесь же совсем недавно, буквально на нашей памяти, производственная тема вырвалась из тисков схематизма, определив во многом магистральную линию всего отечественного кинематографа.

Возьмем иной тематический пласт. В 30-е годы, когда художественным руководителем «Ленфильма» был А. Пиотровский — опытнейший киноработник и знаток эстетики киноискусства, — усилиями студии была создана художественная летопись гражданской войны. Именно на «Ленфильме» родился и оформился жанр историко-революционного фильма. Крупнейшие мастера нашли для него эпически мощные и одновременно тонкие, по-человечески убедительные краски. Первые опыты политического, публицистического кинематографа тоже связаны с «Ленфильмом». Из его павильонов вышел «Великий гражданин», а позже — первые «Боевые киносборники». Нельзя сказать, чтобы в последующие десятилетия работы столь же принципиальные появлялись на материале Великой Отечественной войны. Но творческие работники студии понимали, что за ними долг: город — колыбель революции и город, героически выстоявший вражескую блокаду, предъявлял особые права на то, чтобы живая история народных испытаний, пережитая здесь, отразилась на экране. И работа по освоению военной темы не прекращалась на самых разных направлениях: в 70-е годы на студии были сняты многофигурная, тяготеющая к жанру батальной фрески «Блокада» и такая камерная, лиричная лента, как «Мы смерти смотрели в лицо». Наконец, вышел фильм «Двадцать дней без войны», внесший в разработку нестареющей темы очень личную, пронзительную и художественно сильную ноту.

Необходимо отметить и последовательность развития на «Ленфильме» кино как искусства, принявшего эстафету высокой культуры. Не случайно здесь появились прекрасные, вошедшие в золотой фонд кино экранизации Гоголя и Чехова, Сервантеса и Шекспира, а также работы, отмеченные подлинной авторской заинтересованностью в судьбе классической культурной традиции. В этой связи уместно вспомнить, что этой благодатной почвой рожден и воспитан талант И. Авербаха.

И все-таки, если попытаться охарактеризовать традицию «Ленфильма» в ее историко-содержательном и одновременно в художественно-эстетическом аспекте, всего сказанного окажется недостаточно. Дело в том, что неповторимый почерк студии — осознанно или интуитивно — связывается в зрительском восприятии с документированным психологическим реализмом, который может по-разному проявляться у разных мастеров, но обычно предполагает повышенное внимание к быту, этому повседневному лику жизни. Причем речь идет не о бытописательстве — в лучших, наиболее памятных произведениях через быт осмысливаются и историческое бытие, и философия человеческого существования, выявляется поэтическая природа авторского взгляда.

Пожалуй, именно здесь, в отношении к быту, кроется некая эстетическая загадка многих классических лент «Ленфильма». Они врезаются в память не только весомостью своих идей, рельефной монументальностью и психологической отделкой образов-характеров, но также плотностью кинематографических фактур, каким-то особым обаянием житейских деталей, которые, помимо их функциональной роли, получают еще как бы самостоятельную жизнь и значение.

Такие детали могут быть конкретно-социальными, характеризующими образ жизни определенной формации людей — как, например, обстановка в квартире героя «Депутата Балтики» профессора Полежаева. Они могут материализовать и наше символическое представление об эпохе — как серые камни, решетки и суровые рогожи в экранизациях Г. Козинцева закрепляют весьма условно существующие в зрительском сознании образы замка Эльсинор и других цитаделей средневековья. Так или иначе, эти детали, обладая какой-то магией достоверности, утверждают в наших глазах не только добросовестную историографичность авторского подхода, но также историзм в более высоком смысле — как способность мыслить исторически опосредованными образами.



«МАГИСТРАЛЬ»

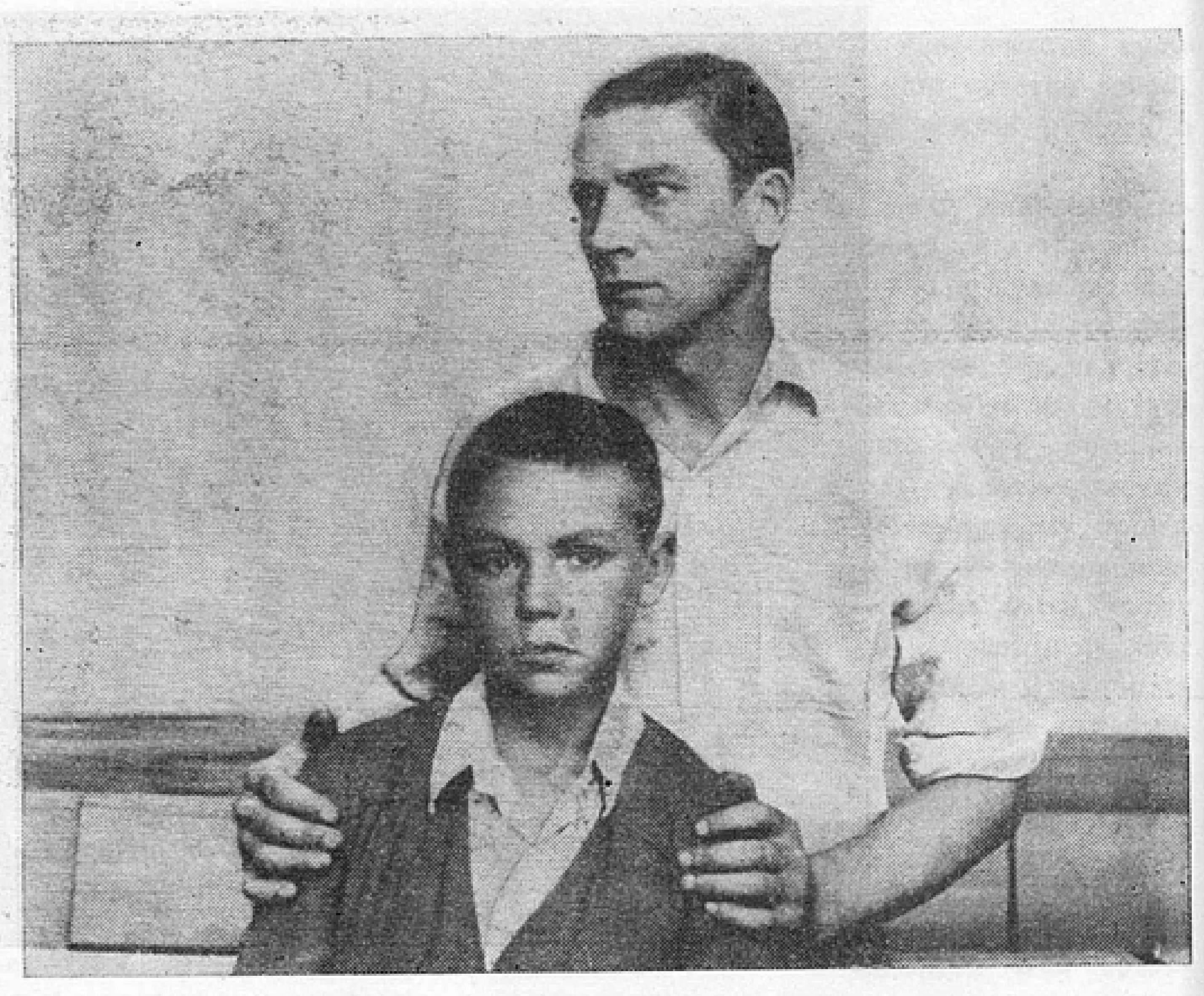
На этом фоне представляется важным понять, какую роль играет быт в новых работах ленфильмовцев. Верность одной из основополагающих традиций студии, равно как и отклонения от нее, симптоматичны, они немало говорят и об общей направленности поисков коллектива, и о траекториях движения отдельных художников.

●

На студийной конференции 1984 года много говорилось о зрительской судьбе создаваемых фильмов. Мы бы погрешили против истины, если бы сказали, что на «Ленфильме» решена проблема зрителя. И на студии понимают, что стабильные взаимоотношения со зрителем еще не налажены, что работу в этом направлении надо вести постоянно и планомерно, не обольщаясь некоторыми достигнутыми успехами. Например, зрительский опрос, традиционно проводимый журналом «Советский экран», принес третье место «серьезной комедии» «Влюблен по собственному желанию» С. Микаэляна, а «Пацаны» Д. Асановой были выдвинуты зрителями на второе место, лишь на ничтожный процент отстав от победителя опроса — рязановского «Вокзала для двоих».

И еще две картины ленинградских кинематографистов вошли в число наиболее популярных: фильм «Средь бела дня...» В. Гурьянова расположился на четвертом месте, «Скорость» Д. Светозарова замкнула группу лидеров (пятнадцатое место). Конечно, необходимо сделать поправку на то, что среди тридцати с лишним тысяч участников опроса преобладают люди, активно интересующиеся киноискусством. И все же их мнение достаточно представительно, особенно если учесть, что в этой категории высокий процент составляет молодежь — основной наш зритель.

Успех «Пацанов» и фильма «Средь бела дня...» — явление в этой связи многозначащее.

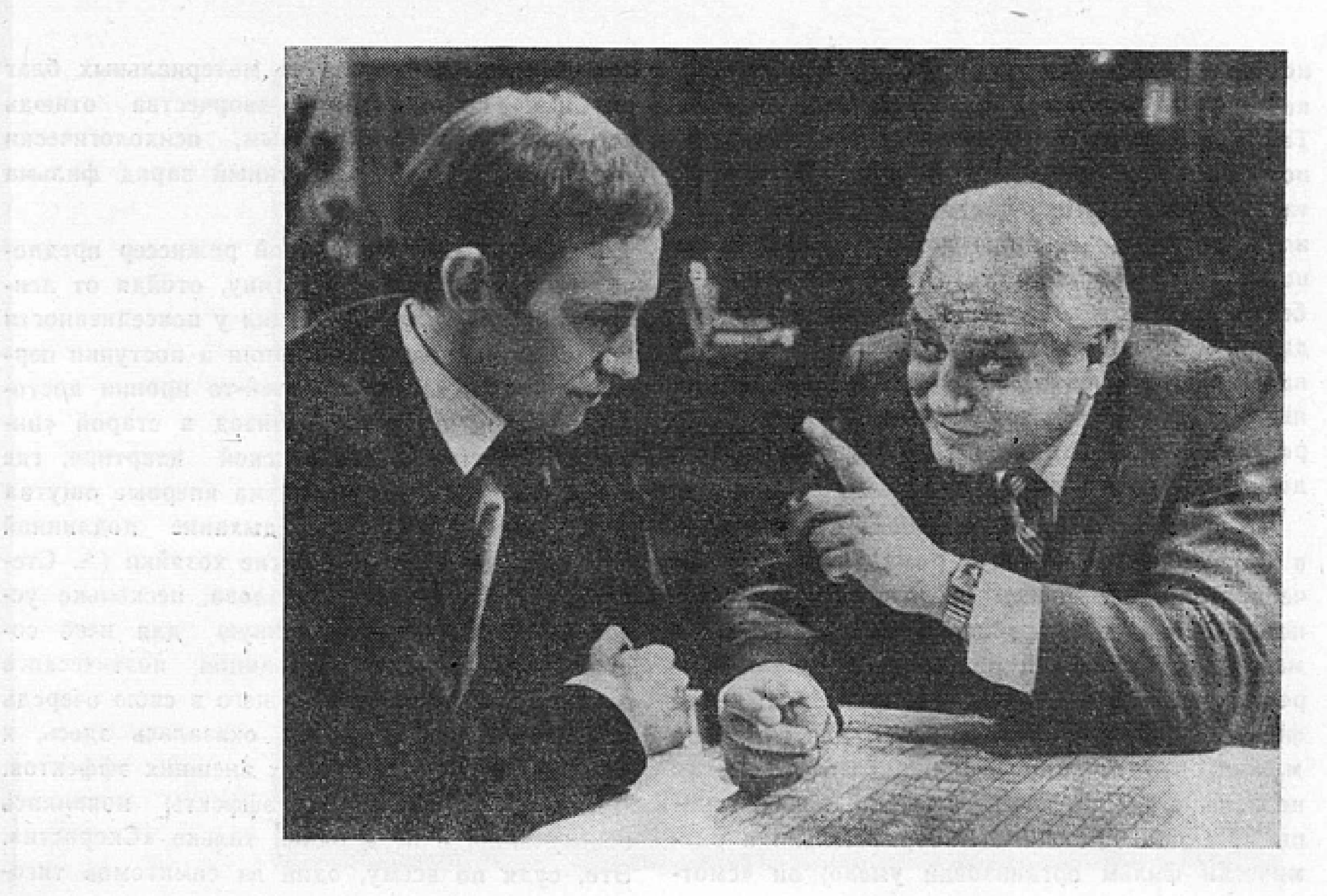


«ПАЦАНЫ»

Обе картины с редкой для нашего экрана откровенностью затрагивают болевые точки общественной морали. Наверняка повышенный зрительский интерес определяется в обоих случаях злободневностью проблематики и остро звучащей нотой гражданского беспокойства (это еще раз подтверждает, а практика «Ленфильма» подтверждала многократно, что зрителя можно привлечь, не обязательно играя с ним в поддавки). И все же случаи эти весьма и весьма разные.

Фильм «Средь бела дня...» задуман как экранный, более развернутый аналог газетного очерка. Сценарий принадлежит признанному мастеру судебной очеркистики А. Ваксбергу. Проблема, что говорится, поставлена ребром: как должен поступать порядочный человек, когда он становится мишенью для бесчинств распоясавшегося хулиганья? На какие действия имеет он право, защищая свою честь и безопасность своих близких? Фильм задуман и решен ситуационно: стычка с хулиганами, расследование, суд. Но это не детектив и даже не психологический детектив. Характеры персонажей прочерчены пунктирно, акцент делается не на сенсационности и не на каких-то чрезвычайных обстоятельствах, а на пугающей заурядности происходящего. И, надо сказать, с точки зрения прямого воздействия на активность зала, такое решение правильно: нам дают понять, что каждый может оказаться в подобной ситуации, побуждают задуматься над тем, как нам всем противостоять злу и беззаконию.

Однако же как художественное произведение, ориентированное и на дальний прицел, фильм заметно теряет оттого, что проблема здесь выведена на поверхность, не погружена в живую ткань индивидуальных биографий. Картина не оставляет в памяти как раз тех неповторимых деталей, которые бы обеспечили ей самоценную, продленную жизнь в нашем сознании. Быт в ней стандартен, причем худо-



«ДУБЛЕР НАЧИНАЕТ ДЕЙСТВОВАТЬ»

жественно не осознан и в этом своем качестве. Между тем в таком визуально конкретном искусстве, как кино, он не может играть роль нейтрального фона и неизбежно несет помимо содержательно-информационной еще и формообразующую функцию.

Иные отношения с социально-бытовой средой в картине «Пацаны». Конечно, жизненные коллизии, связанные с неблагополучными подростками и ранней преступностью, настолько сложны, что один фильм, как бы он ни был хорош, не способен их проанализировать всесторонне. Важно иное. Авторы ищут свой подход к проблеме на стыке наблюдения «живой жизни» и ее художественного постижения, причем одно влечет и стимулирует другое. Д. Асанова и драматург Ю. Клепиков отказались от дидактической схемы и создали во многом новую формулу юношеского, подросткового кино. Это кинематограф спонтанный, импровизационный, он опирается на документально засвидетельствованные черты психологии современных подростков. И, возможно, именно поэтому, даже избегая традиционной сюжетности, все-таки соответствует их эмоциональному восприятию и находит ответный отклик в молодежном кинозале. Эта новая эмоциональность окрашивает мир последней катрины Д. Асановой и В. Приёмыхова «Милый, дорогой, любимый, единственный...». В способе разрешения нравственного конфликта видны на сей раз следы некоторой поспешности. Но фильм живой, трогающий — и прежде всего благодаря умению пластично, выпукло представить характер юной героини, сформированный разрушающими душу обстоятельствами ее жизни.

Быт входит в последние картины Асановой постольку, поскольку необходим для характеристики ситуаций и персонажей, он нигде не довлеет происходящему. И вместе с тем в аналитической структуре фильмов остаются словно бы маленькие зазоры, в которые проникает

поэзия повседневности — трудной, проблемной, но все же открытой для добра и счастья. Так — поэтически — услышан хор «пацанов», поющих песню на стихи Марины Цветаевой, так в новой картине увидены из мчащейся по ночному городу машины дома и улицы предновогоднего Ленинграда... Одухотворенность — без нее не может состояться чудо искусства, даже если присутствуют все его профессиональные компоненты. На подобные размышления наводит упомянутая выше картина «Скорость» — тоже, как и ленты Асановой, молодежная по проблематике.

Что может быть злободневнее: столкновение в душе молодого человека романтической увлеченности коллективным творчеством и соблазнов бескрылого потребительства? Вроде бы и материал, избранный режиссером Д. Светозаровым, работает в нужном направлении: герои фильма — конструкторы новых марок гоночных машин, что должно импонировать молодежи не меньше, чем звучащие в картине песни группы «Машина времени». Изобразительно и ритмически фильм организован умело, он «смотрится», привлекая зрительские симпатии и юношеским обаянием уже завоевавшего популярность Д. Харатьяна, и человеческим потенциалом, привычно угадываемым за актерской маской А. Баталова.

Все это было бы очень хорошо, если бы не слишком очевидно просматривалась роль каждого из перечисленных компонентов — создавать обстановку эстетического комфорта. На экране безраздельно царит ощущение демонстративной необыденности — подчеркнуто приятных лиц, изысканных чувств, эффектных сцен ралли и завораживающих музыкальных синкоп. «Автомобильная романтика» поворачивается своей подкрашенной, лакированной гранью. И когда выясняется, что существует другая, мещанская «красивая жизнь» — собственные «Жигули», роскошные мебельные гарнитуры,— не очень-то верится, что авторы искренни в ее разоблачении.

Сквозь кажущуюся раскованность, эдакий спортивный антураж молодежного фильма на сей раз явственно проглядывает драматургическая схема, заложенная, видимо, еще в первоисточнике. Финальное прозрение героя, его сознательный отказ от материальных благ во имя бескорыстного творчества отнюдь не выглядит убедительным, психологически обоснованным, и нравственный заряд фильма теряет силу.

В данном случае молодой режиссер предпочел не «забытовлять» картину, отойдя от ленфильмовской традиции, отнял у повседневности право мотивировать состояния и поступки персонажей. Но словно по чьей-то иронии достовернее всего прозвучал эпизод в старой «интеллигентской» ленинградской квартире, где юный фанатик автомобилизма впервые ощутил тепло домашнего очага, дыхание подлинной культуры, непоказное участие хозяйки (А. Степанова), где и герой Баталова, несколько условный, получил естественную для него социальную прописку. Традиция поэтического осмысления быта, помогающего в свою очередь осмыслить судьбы героев, оказалась здесь, к счастью, сильнее красочных внешних эффектов.

Между тем подобные эффекты появились не случайно, и не в одной только «Скорости». Это, судя по всему, один из симптомов тяготения современного кинематографа — и не только на «Ленфильме» — к зрелищности.

Сегодняшняя ситуация в зрительном зале заметно отличается от вчерашней. По существу, мы имеем дело с совершенно иным зрителем, привыкшим к потреблению больших порций сильных впечатлений, требующим все новой эмоциональной пищи. Экран в этих условиях вынужден решать двойную задачу: давать людям необходимую разрядку, но и не забывать о более глубоком воздействии на их сознание, ставить перед ними мировоззренческие проблемы на доступном и привлекательном для них эстетическом уровне.

Надо сказать, что жанровый кинематограф в чистом виде если и представлен в практике «Ленфильма» (здесь были сняты первые мюзиклы Л. Квинихидзе, недавно появилась экранизация «Головы профессора Доуэля», осуществленная Л. Менакером), то все же выглядит исключением. Даже снятая И. Масленниковым для телевидения «шерлокхолмовская» серия — и та не несет примет чистого детектива и выдержана скорее в канонах старого доброго психологического кино. К тому же, наверное, нет



«СРЕДЬ БЕЛА ДНЯ...»

оснований искусственно укоренять так называемые «зрелищные» жанры: дело, в конце концов, не в том, чтобы представить их во что бы то ни стало в репертуарном плане студии. Гораздо интереснее понаблюдать, как под воздействием веяний времени меняются как раз наиболее традиционные кинематографические структуры, определявшие на протяжении лет характер основного потока ленфильмовской продукции.

●

Здесь опять следует вернуться к разговору о той роли, которую играет в современном кинематографе сфера быта. Разумеется, эта роль различна у разных авторов в разных картинах, поскольку задается художественной концепцией каждого конкретного произведения. Но общий знаменатель может определяться хотя бы тем, что бытовой пласт программно значим для одной группы фильмов и достаточно произволен для другой. Картины первого типа традиционно делали погоду на «Ленфильме». И это совсем не обязательно были фильмы камерно-семейного толка. И «Премия», и «Старые стены» отличались от стандартных образцов «производственного фильма» не только более тонкой разработкой человеческих образов, но и тем, что среда обитания персонажей тоже была утеплена и обжита. Даже если эта среда представляла собой не что иное, как будку прораба, красный уголок или кабинет управляющего трестом.

Здесь, по-видимому, открывалось очень плодотворное для всего нашего кино направление поисков. Ведь действительно: наш современник практически большую часть жизни проводит на работе, он раскрывается как личность преимущественно в трудовой, производственной обстановке. Увидеть в ней не только удобную драматургическую площадку для развертывания конфликта, но естественную среду обита-

ния — в этом тоже не в последнюю очередь заключается смысл своеобразного «ренессанса» производственной темы. Отсюда, казалось, было уже недалеко до того, чтобы совсем близко подойти к помыслам и заботам рабочего человека, дать социологически точный и в то же время художественно укрупненный портрет его повседневного бытования. Как в свое время остро, проблемно — абсолютно достоверно были воссозданы на экране три дня из жизни молодого рабочего Виктора Чернышева...

Однако ленфильмовцы, задавшие тон в окрепнувшем союзе искусства и социальной психологии, не пошли дальше рубежей, взятых С. Микаэляном и В. Трегубовичем. Несомненно сказался дефицит соответствующей драматургии, не только тематически актуальной, но и чуткой к житейски конкретным, кинематографически выразительным нюансам. Взгляд драматургов и режиссеров не пошел в глубину цехов и строительных участков, он слишком настойчиво стал задерживаться в кабинетах начальников, слух сконцентрировался не на живой речи, а вокруг телефонных разговоров, в хоре которых из одной инстанции в другую передаются бесконечные «ц. у.».

Подобное выхолащивание предметно-бытовой фактуры, характеризующей быт современного предприятия, ее в известной степени формальное использование снизили градус кипения идейно-нравственных споров, которыми привлекали экранные версии пьес на производственную тему. Условная «очищенность» среды, годная для сцены, будучи перенесена в кино, привела к безраздельному господству в ряде ленфильмовских работ суховатой, «кабинетной» стилистики, своего рода «академизма», грозившего закрепиться в качестве опознавательного знака производственной темы. Такого типа стилистика, давшая о себе знать уже в «Обратной связи», пронизывает и драматургию, изобразительное и актерское решение ряда более поздних, заведомо вторичных лент: «Комиссия по расследованию», «Грибной дождь», «Требуются мужчины», «Эхо дальнего взрыва» и иже с ними. Все они — типичные образцы псевдопроблемности или, выражаясь словами одного из персонажей последней ленты, «вибрации вхолостую».

Сложившееся положение не могло не тревожить, учитывая особую роль «Ленфильма» в развитии нашей производственной темы, ставшей для студии традиционной. А она, эта тема, после взлета сдала свои позиции и на других студиях — и по уровню публицистичности, и по счету искусства.

Постепенно «производственная линия» в потоке картин все больше формализовалась, и внутрисемейные раздоры, бытовые страсти, квартирные дрязги вышли на первый план, покрывая и поглощая уже практически все пространство сюжета. Должность «ответственного папы» или амплуа «интеллигентной мамы» нужны теперь были только для создания определенного «делового» или «творческого» фона. Разыгрывалось же на этом фоне нечто отдаленно напоминающее то, что в свое время получило название «каммершпиле» — камерная мещанская драма. Может быть, с точки зрения отражаемых общественных отношений, такое определение звучит внеисторично и не пристало его применять к сюжетам из жизни наших современников? Тогда воспользуемся лексиконом более знакомым: речь идет о том, что критика привычно определяет как «мелкотемье» и «бытовщина». Но давайте уж тогда договоримся о дефинициях и будем называть вещи своими именами. Ощущение мелкотемья есть реакция не столько на самое тему, сколько на банальный, стереотипный способ ее художественной разработки. Точно так же «бытовщина» имеет вполне аналогичное отношение к быту, как «достоевщина» — к Достоевскому.

В самом деле, как раз живых, колоритных подробностей быта меньше всего в тех кинолентах последнего времени, сюжеты которых намеренно заземлены, переведены в бытовую плоскость.

В какой контекст, хотелось бы знать, впишутся такие новые работы студии, как «Долгая дорога к себе», «Ольга и Константин», «Букет мимозы и другие цветы»? (Этот список, увы, можно расширить.) Ни в одной из них нет и следа постановочной, визуальной культуры, не говоря уж о своеобразии стиля художественного мышления. Скромность творческих задач становится в данном случае синонимом серой невыразительности.



«ШУРОЧКА»

В первом из перечисленных фильмов (режиссер Н. Трощенко) мы видим явно устаревшую на сегодняшний день проблему: молодая женщина разрывается между семейным долгом и зовом пробуждающегося художественного таланта. Это сегодня-то, в век эмансипации и «странных женщин»? Да еще при добрейшем муже, который, если разобраться, вовсе не против творческих притязаний супруги-интеллектуалки? Да при отсутствии детей? Да при такой золотой свекрови, что она сама посылает работы невестки на конкурс и способствует росту ее «самосознания»? В финале героиня приходит не столько «к себе», сколько к загадочному мужчине из собственного прошлого, быть может, здесь и коренилась причина ее терзаний? Стоит заметить попутно, что исполнители главных ролей Е. Симонова и Н. Караченцов не выходят за пределы сформировавшегося у каждого из них «личного актерского штампа».

Буквально те же соображения можно отнести к фильму «Ольга и Константин» (режиссер Е. Мезенцев).

Узнаваемые детали есть в фильме режиссера М. Никитина «Букет мимозы и другие цветы». Видимо, это качество идет от сценария Н. Рязанцевой, построенного не по жесткой схеме, а довольно-таки импрессионистически. Однако и здесь семейные конфликты вышедшей на пенсию «деловой женщины» (Л. Федосеева-Шукшина) изображены так вяло, что ведут не к просветлению и катарсису, а к чисто ситуационному, обыденному разрешению. Финал фильма, правда, остается открытым, но мы всерьез не проникаемся переживаниями героев, чтобы додумывать их проблемы, выйдя из зрительного зала.

Определенный кризис и производственной темы, и семейно-личной проблематики, трудность их состыковки проявили себя за последние несколько лет в работах «Ленфильма» со всей



«СКОРОСТЬ»

очевидностью. В поисках выхода были испробованы и старые, уже проторенные пути, и пути неожиданные. И те и другие испытывались не без оглядки на зрительские интересы, на аудиторию, которую привычными схемами и производственной, и семейно-бытовой драмы становилось все труднее привлечь.

Режиссер В. Трегубович выбрал путь более традиционный. Его фильм «Магистраль» сделан в знакомой манере публицистического расследования острой, общепризнано важной проблемы. В качестве главного объекта внимания выступают не частные судьбы и даже не общественное самоизъявление личности, а единый механизм Железной Дороги, который функционирует благодаря сплетению человеческих поступков, эмоций, волевых усилий. Издержки подобной функциональности в характеристиках персонажей, недостаток психологического «третьего измерения» хотя и ощутимы в картине, но не ведут ни к чрезмерному схематизму, ни к утрате зрелищных качеств. Фильм, опирающийся на житейские ситуации, знакомые каждому, получился живым, способным привлечь взволнованное внимание.

Выступая на страницах «Советской культуры», Трегубович интересно размышлял о том, почему картина собрала меньшую аудиторию, чем хотелось бы. Но, пожалуй, в данном случае можно констатировать, что цена успеха (пусть и умеренного) этого нужного и честного фильма особенно велика, ибо картина начисто лишена элементов развлекательности.

«Магистраль» — своеобразный гибрид театрализованной производственной драмы и драмы документальной. Однако более характерным для сегодняшнего «Ленфильма» представляется поиск в другом направлении, где доминируют условность, гротеск, присутствуют также признаки введенной в драматургию социальной гипотезы.

●



«ВЛЮБЛЕН ПО СОБСТВЕННОМУ ЖЕЛАНИЮ»

Таким путем пошел молодой режиссер Э. Ясан, воплотивший на экране сценарий, написанный им совместно с В. Черных и П. Корякиным, «Дублер начинает действовать». В. Черных — один из пионеров производственной темы, но в новой работе, возможно, впервые проявилось столь полно своеобразие его драматических конструкций. Производственные мотивы не столько анализируются, сколько «обыгрываются» им по всем правилам увлекательного представления.

«Дублер...» вписывается в очень интересно разросшуюся сегодня в нашем кино ветвь «социальной фантастики». Не где-нибудь, а на «Ленфильме» она представлена только за последний год еще тремя работами — картинами «Уникум», «Блондинка за углом» и «Прохиндиада, или Бег на месте». Общий их посыл — время и действие, словно бы взятые в сослагательном наклонении — «если бы...». В связи с этим — усиление в структуре фильмов элементов игры, эксцентрики, гротеска. (Между прочим, получивший широкое признание фильм «Влюблен по собственному желанию» тоже был построен по закону неожиданной гипотезы.)

Итак: что, если бы целый завод отдать на месяц в распоряжение молодых специалистов, чья инициатива до сих пор тратилась на карточные баталии? Что, если бы наши сновидения, затаенные мысли становились достоянием всех наших сослуживцев? Что, наконец, если перестать киснуть, считать себя неудачником и начать новую жизнь, попробовать — почему бы и нет — всерьез влюбиться?

Здесь возникает масса интереснейших художественных возможностей, имеющих отношение и к перспективам развития производственной темы, и к преодолению стереотипов «семейной» проблематики. Единственное условие: при всем полете фантазии мы должны возвращаться к реальности, узнаваемость которой в конечном

счете — непременное условие всякого фильма, претендующего быть современным.

Когда несколько лет назад дискутировался вопрос о том, правомерны ли в нашем кино развернутые на достоверном жизненном фоне «сказочные» структуры, исчерпывающе точный ответ на него дал в одном из интервью Э. Рязанов. Правомерны любая фантазия и условность, если при этом не нарушена социальная правда, не подменена лакированной утопией. Нельзя сказать, чтобы наш кинематограф вовсе избежал подобной опасности. И все же тенденция определялась не этим. Сейчас в жанре «почти фантастической истории» делаются такие серьезные, вызывающие споры ленты, как «Парад планет». А разве «Премию» не называли «социальной сказкой», вкладывая в это понятие позитивный, общественно важный смысл?

В связи с этим направлением жанровых поисков возникает еще одна существенная проблема. Она связана с давно наметившейся тягой к «театрализации» кинематографа, вступившего в новую стадию взаимодействия с искусством сцены. В лучших своих образцах такая «театрализация» — как было констатировано критикой — дала эффект «новой зрелищности», раскованного и словно бы праздничного стиля.

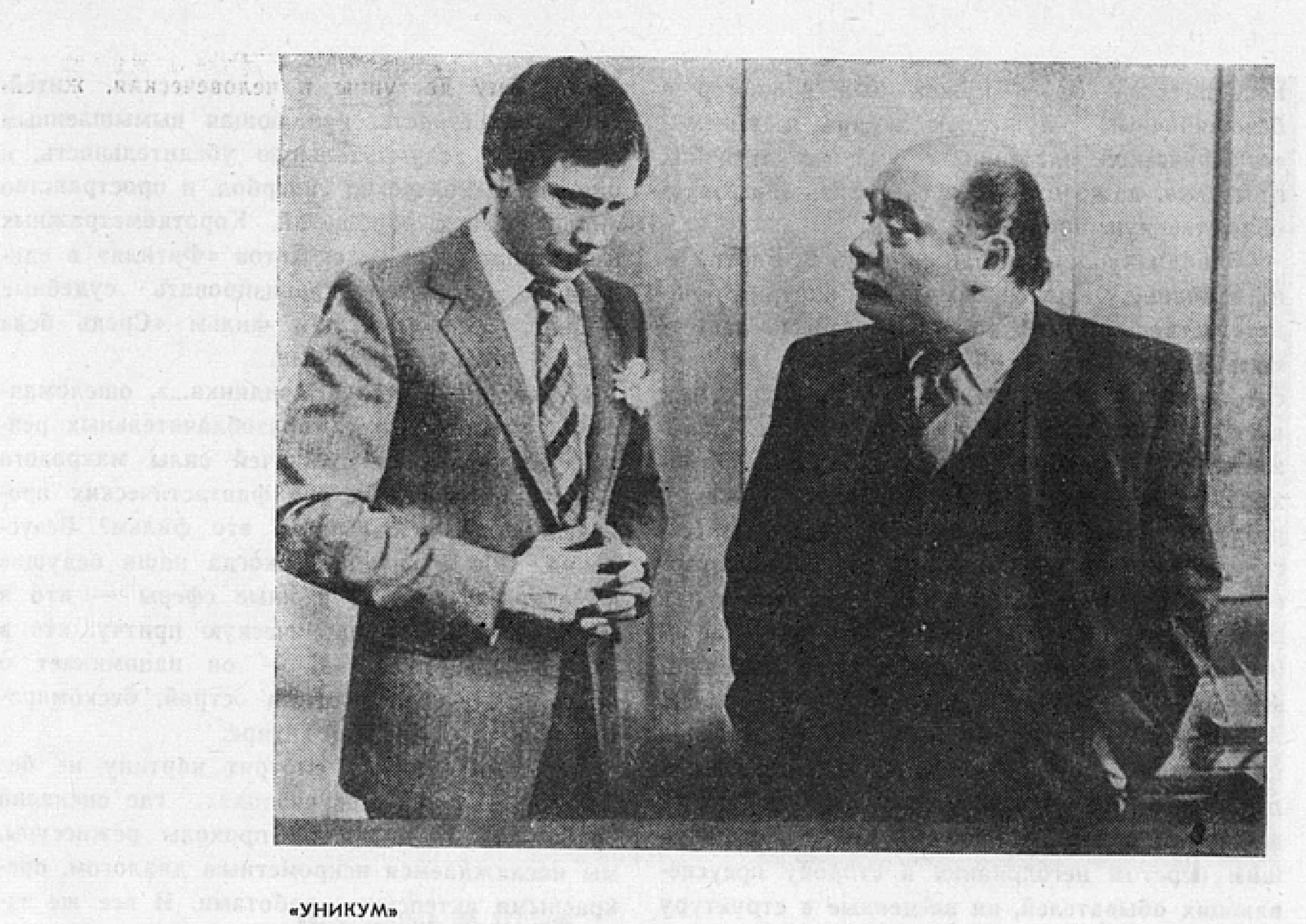
Но «театрализация» имела и оборотную сторону, особенно когда объектом изображения становился современный быт. Это во многих случаях опять-таки вело к чрезмерной камерности, замкнутости конфликтов, к излишнему аскетизму и приблизительности в выстраивании жизненной среды на экране.

Даже И. Авербаху, мастеру создания кинематографической атмосферы, не удалось до конца совместить в «Фантазиях Фарятьева» «идеальный пейзаж», на котором прописана духовная проблематика пьесы А. Соколовой, и потребность экрана в обязательном присутствии «необязательных деталей», разомкнутого пространства жизни. Сопротивление материала пришлось испытать и В. Мельникову, рискнувшему вторгнуться в насквозь театральный мир А. Вампилова.

Тот факт, что сценарий В. Черных был реализован в кино и одновременно на сцене столичного Театра имени Ленинского комсомола, тоже не случаен. Как не случаен и приход в театр А. Червинского, и упреки в «театральности», которые приходилось слышать в адрес его сценария «Блондинка за углом» от опытных кинодраматургов и кинорежиссеров. По-видимому, новое направление кинодраматургии, тяготеющее к приемам сценической условности, а иной раз прямо заимствующее у театра образы и сюжеты, предполагает качественно иной уровень режиссуры, чем тот, к которому мы привыкли. От нее требуется вкус к гиперболе, фарсовости, гротеску — и вместе с тем эти сильные художественные средства не должны разрушать органику и раскованность кинематографического повествования, которые диктуют и свой ритм, и особый изобразительный строй, и «жизнеподобное» обыгрывание деталей. Новые квазитеатральные, полижанровые структуры взывают и к новому, более глубокому пониманию синтетизма искусства кино.

Пока же авторы большинства упомянутых выше ленфильмовских работ, стремясь к зрелищности, слишком часто уповают преимущественно на роль «аттракционов». Не в эйзенштейновском, разумеется, а в самом утилитарном смысле: речь идет о разного рода внешних «завлекательных» эффектах, будь то аккомпанемент модного ансамбля, коллаж из карикатурных портретов сатирических персонажей или повторяющиеся кадры с грациозно выходящей из воды местной Афродитой...

Изъянов вкуса не удалось избежать ни способному Э. Ясану, ни куда более опытному В. Мельникову, режиссеру «Уникума». Первому из них критика и раньше указывала на некую неразборчивость в средствах ради достижения «смотрибельности». Это относится прежде всего к фильму «Придут страсти-мордасти», где в результате сместились и важные нравственные акценты. Отдавая дань достоинствам «Дублера...», не будем закрывать глаза на следы некоторой приблизительности в обрисовке заводского быта. И недаром люди, хорошо с таким бытом знакомые, отмечают в фильме не только художественные неточности, но и общее ощущение облегченности в разговоре о наших насущных проблемах.



«УНИКУМ»

Что касается «Уникума», здесь, судя по всему, налицо довольно драматический случай «непопадания» художника в материал. Мы знаем В. Мельникова как талантливого — в лучшем смысле слова — бытописателя-сатирика, автора культурных, тонких экранизаций Гоголя и Вампилова. Однако и этим работам в сопоставлении с первоисточниками недоставало пространства высоких обобщений, свободного полета воображения. Пожалуй, как раз они были перегружены бытом, пускай и воссозданным со знанием дела. Экранизируя повесть А. Житинского «Снюсь», режиссер художественно доказателен опять-таки в сценах бытово-реалистических, привязанных к «грешной земле», а точнее, к одному типовому конструкторскому бюро. Когда же речь заходит о воплощении исключительных свойств человеческой натуры, неких парапсихологических фантазмов — а ведь именно они определяют движение сюжета, — постановщику фатально отказывает чувство меры и вкуса, теряется элементарная убедительность визуального образа. А это оборачивается утратой внутреннего смысла событий.

И все-таки наиболее серьезный повод задуматься о новых жанровых поисках на «Ленфильме» дает картина «Блондинка за углом», словно аккумулирующая в себе их противоречивый характер. Положенный в основу фильма сценарий А. Червинского позволял ожидать острого сатирического произведения на актуальнейшую тему, то есть того, что как воздух необходимо нашему экрану. Талантливый кинодраматург не просто высмеивает воинствующее мещанство и «интеллигентскую» мягкотелость — он показывает их взаимообусловленность в той системе отношений, где царят обезличенность и штамп, под какие бы красивые слова они ни маскировались. Чтобы почувствовать и верно передать эту зависимость, необходимо было найти эквивалент сложному жанровому образованию, которое создал драматург, настроить на соответствующую волну

исполнителей. Здесь нужен был режиссер с безошибочным ощущением жанра и кинематографической пластики, с умением выпукло, гротескно, даже озорно представить серьезную общественную проблему.

«Блондинку...» поручили снимать В. Бортко — постановщику, чьи предыдущие картины свидетельствовали: именно перечисленные качества в его режиссерской палитре вряд ли присутствуют. И хотя он собрал первоклассных актеров (замечательны сами по себе Е. Ханаева и М. Прудкин, открылась в качестве острохарактерной актрисы Е. Соловей) — общий результат весьма неоднозначен. Даже Т. Догилева, отлично воспроизводя тип царицы торгового царства, волшебной феи, раздающей рецепты «всеобщего счастья», все же бессильна бороться с общим режиссерским решением фильма, в котором отсутствует второй план. А опытный А. Миронов и вовсе оказывается неубедительным в роли предавшего свои идеалы романтика и мечтателя. Не украшают фильм ни «оптимистический» финал с указующим перстом негодования в сторону преуспевающих обывателей, ни введенные в структуру картины зонги: стихи Рацера и Константинова, вместо того чтобы иронически комментировать действие, сами оказываются на уровне вопиющих банальностей, которыми оперирует прекрасная Блондинка.

Что же здесь неоднозначного? — спросит читатель. Но все не так просто. Фильм вышел на экраны и вызвал бурную волну зрительского интереса.

Массовое паломничество на подобную картину нетрудно было предвидеть. Давно — наверное, после фильмов «Допрос» и «Гараж» — не показывали на наших экранах тех, кто мнят себя хозяевами жизни, кто благодаря связям и нечестно добытым деньгам чувствуют себя до поры до времени всевластными и неуязвимыми. Разоблачению этой категории граждан посвящены ежедневно публикуемые в газетах статьи, не обходит их вниманием и телепублицистика, но вот художественный кинематограф, к сожалению, остается в стороне от этих процессов. Между тем он обладает средствами влияния на общественную мораль не меньшими, а в чем-то, пожалуй, даже большими. Ему доступны и человеческая, житейская конкретность, придающая вымышленным ситуациям документальную убедительность, и оружие сатирических гипербол, и пространство аналитических обобщений. Короткометражных фельетонной формы сюжетов «Фитиля» и единичных попыток экранизировать судебные очерки (знакомый нам фильм «Средь бела дня...») явно недостаточно.

И вот появляется «Блондинка...», ошеломляющая хлесткостью саморазоблачительных реплик, впечатлением живучей силы махрового мещанства в самых его фантастических проявлениях. Актуальный ли это фильм? Безусловно. Ибо в ситуации, когда наши ведущие комедиографы ушли в иные сферы — кто в мелодраму, кто в ироническую притчу, кто в экранизацию классики, — он напоминает о неутолимой потребности в острой, бескомпромиссной, злободневной сатире.

Вероятно, зрители смотрят картину не без пользы. В лучших ее эпизодах, где сценарий «работает», невзирая на проколы режиссуры, мы наслаждаемся искрометным диалогом, прекрасными актерскими работами. И все же заметная доля режиссерского усердия ушла на живописание той самой «красивой жизни», которую фильм призван разоблачать. Очень жаль. Ведь роскошные сауны, лимузины со стереомагнитофонами и прочие ее атрибуты мы еще наверняка увидим — и не в одном фильме. А идея Червинского о нелепости «счастья по заказу», идея универсальная и в то же время выведенная из реально воссозданных обстоятельств жизни, похоже, так и осталась не воплощенной в кино...

●

Новые веяния, поиски на непроторенных путях — дело естественное для творческой жизни любого студийного коллектива, особенно если со стороны видно, что эти поиски на разных студиях в какой-то перспективе сближаются. Вот, к примеру, Эльдар Шенгелая на «Грузия-фильме» снял сатирическую комедию «Голубые горы, или Неправдоподобная история». И здесь налицо нетипичное для современной грузинской комедии нагнетание абсурдных, гротесковых ситуаций, и здесь



«БЛОНДИНКА ЗА УГЛОМ»

явный крен в сторону «театральности» — все действие замкнуто в одном помещении. И, однако же, фильм ни на мгновение не теряет связей с коренными традициями грузинского кино: тут и типажная выразительность представленных в кадре лиц, и лирическая окрашенность городских пейзажей (они лишь пунктиром вторгаются в действие, не нарушая единства места), и разлитая в воздухе ленты философская медитация.

Традиция жива, пока она развивается. Пусть это общее место, но без него не обойтись в разговоре о достижениях и проблемах «Ленфильма». Студию невозможно представить без экранизаций большой литературы, без подтверждения живой связи исканий сегодняшнего кинематографа с нашим духовным наследием. Не иссякает ли, однако, сам дух экранизации? По-прежнему ему верны ветераны И. Хейфиц и В. Венгеров, но на смену им почти совсем не приходят молодые. К тому же ни «Шурочка», ни «Обрыв», при многих частных удачах, не стали вровень с лучшими экранными версиями литературных шедевров, вписанными в летопись «Ленфильма».

Зададим положа руку на сердце вопрос: какие злободневные идеи выражает сегодня, в нынешней ситуации фильм «Обрыв»? Вряд ли, не будучи остросовременным, можно претендовать на академизм. И не следует ли подумать о поддержании той высокой культуры в подходе к духовному наследию, которой традиционно отличался «Ленфильм»?

Здесь, естественно, возникает вопрос о творческой требовательности ленинградских кинематографистов к себе и к своим коллегам. Впрочем, не только ленинградских — эта проблема актуальна нынче повсюду.

Не то чтобы на «Ленфильме» не проводилось выдержанных в критическом тоне обсуждений собственной продукции. Но при



«МИЛЫЙ, ДОРОГОЙ, ЛЮБИМЫЙ, ЕДИНСТВЕННЫЙ...»

этом сразу, как правило, звучал контраргумент: ведь есть «Пацаны», «Торпедоносцы», «Влюблен по собственному желанию», ряд других удачных лент. Неужели недостаточно?

Между тем не может быть требовательности наполовину: или ее нет, или она есть — и к молодым, и к сложившимся мастерам, к корифеям. И говоря о каждой конкретной картине, стоит в первую очередь задуматься: «потолок» ли это и не могла бы она получиться глубже, значительнее, чем получилась? О «Дублере...» в этой связи уже говорилось. Пример не единственный.

Много уже было написано о фильме «Торпедоносцы». Спору нет: картина удалась. И автор сценария С. Кармалита, и режиссер С. Аранович, взяв за основу прозу Ю. Германа, продолжили плодотворную традицию, связанную с именем этого писателя, много лет своей жизни отдавшего сотрудничеству с «Ленфильмом».

Но если присмотреться придирчивее, станет заметно, что и в этой картине есть свои внутренние противоречия. Не всегда органично смыкаются в ней документально-бытовое начало и романтическая линия капитана Белоброва, пришедшего, кажется, из другого фильма. Кроме того, после «Двадцати дней без войны» нам уже мало того, что в военных эпизодах приглушен, «снят» привычный пафос, хочется более глубокого проникновения в строй характеров, сформированных героическим и трудным временем. Словом, нет оснований думать, будто проза Ю. Германа вполне освоена кинематографистами. Да они и не останавливаются на достигнутом: теперь вот мы встретились с фильмом Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин», вольной экранизацией рассказов писателя.

Случилось так, что я смотрел эту картину в обществе человека, который не является поклонником прозы Ю. Германа. Мой коллега



«МОЙ ДРУГ ИВАН ЛАПШИН»

утверждал, что он заранее знает, какого рода зрелище его ждет. Будут, мол, на экране люди, фанатично преданные своему делу. Будет инфернальная, взбалмошная героиня. Будет, наконец, пришелец из другого мира, человек столичной элиты, который, словно яркая звезда, осветит провинциальную повседневность, скромное существование остальных героев, влюбит в себя инфернальную женщину — и покинет их всех навсегда.

Поразительно, но я обнаружил практически все ситуации и типы, предсказанные проницательным коллегой. Проницательность подвела его только в одном: не удалось спрогнозировать силу художественности, с какой режиссер вслед за писателем переосмыслил самые банальные ходы расхожей беллетристики. Мало того, А. Герман ввел в сюжет из жизни 30-х годов новый компонент, которого не могло быть у автора рассказов: эмоциональную память.

По свидетельству самого А. Германа, его меньше всего занимал сам быт эпохи, а тем более не устраивало умиление им, которое столь часто демонстрируют фильмы, сделанные под знаком «ретро».

В новой картине Герман кинематографически представил нам, чем дороги ему 30-е годы — когда жили и автор рассказов о начальнике уголовного розыска Иване Лапшине, и сами люди лапшинской природы. И натуру, и актеров, и типаж режиссер выбирал так, чтобы это пробуждало в нем личный эмоциональный отзвук, даже квартиру для съемок обставил вещами своих родителей. И вот такой, казалось бы, частично субъективный подход оказался удивительно историчным, хотя фильм вобрал в себя только одну из граней сложного предвоенного времени, преломленного через глубоко личное авторское переживание.

Хотелось бы подчеркнуть бесспорную связь

фильма и с традицией исторического осмысления быта, свойственной «Ленфильму», и в определенном смысле — с традицией реалистического театра (Герман в прошлом театральный режиссер, ученик Г. А. Товстоногова), и наконец, родство с современной литературой, ассоциативно высвечивающей то или иное «время и место» в историческом потоке (последние романы В. Катаева и Ю. Трифонова).

Новая работа Германа позволяет поставить вопрос о значимости трактовки быта современным кинематографом в более широкой социокультурной плоскости. Опасность приземленно-бытописательского подхода была в свое время глубоко осознана в литературе. Сейчас о ней много говорится в кинематографических дискуссиях. Фильм «Мой друг Иван Лапшин» предлагает одно из возможных практических разрешений вопроса. Эта картина, если использовать выражение Ю. Тынянова, не отражает, а эмоционально «зацепляет» быт. По поводу все той же проблемы А. Грин в 1934 году писал: «Дух быта часто отворачивается от зеркала, усердно подставляемого ему...» В картине Германа уловлен не только сам быт, но именно дух быта. А ведь это, пожалуй, не что иное, как синоним истории в ее непарадном, глубинном преломлении.

●

Наверное, нет более важной задачи для будущего студии, чем необходимость стимулировать естественный процесс смены режиссерских поколений. Эта задача, первостепенная для любого творческого коллектива, на сегодняшнем «Ленфильме» обретает особую актуальность.

С одной стороны, здесь работает группа молодых постановщиков, с которыми уже не первый год в кинематографической среде связываются большие надежды. Пусть имена В. Бутурлина, К. Лопушанского, А. Сокурова, В. Аристова, В. Сорокина известны пока лишь узкому кругу профессионалов, пусть эти режиссеры еще не вышли — некоторые лишь сейчас выходят — к широкому зрителю со своими полнометражными работами. Но их учебные и документальные картины, как и ленты, снятые в «Дебюте», обещают многое.

С другой стороны, когда мы обращаемся к «визитным карточкам» тех молодых, кто уже перешагнул трудную черту полнометражного дебюта, то оказываемся в некоторой растерянности. Иные первые работы, невзирая на приметы внешней актуальности, наводят на мысль, что начинающий режиссер пошел по пути наименьшего сопротивления — пути, сформулированному героем одной из таких лент: «Вы ставите условия, мы их выполняем». Увы, чаще всего скороспелый, неподготовленный дебют и впрямь основывается на простом, до обидного простом, механизме. Режиссеру ставят условие: актуальность темы. Ни он сам, ни студия не идут на риск глубинного поиска, наскоро запускают в производство «верняковый» сценарий и — проигрывают. Ибо без подлинного авторского переживания материала замысел неизбежно становится псевдоактуальным, а сам фильм — антихудожественным.

Бывает и иначе — когда режиссер в процессе работы теряет нить своего замысла, не умея привести его в соответствие с возможностями драматургии и с производственными требованиями. В результате у фильма нет ни адреса, ни профиля, в нем то и дело наталкиваешься на следы невыясненных противоречий, логических несообразностей. Если это не откровенная неудача, то полувыигрыш, в лучшем случае — ничья.

Едва ли единственной состоявшейся из полнометражных работ молодых стала за последнее время картина С. Овчарова «Небывальщина». О ней спорят, пишут и наверняка еще будут писать, анализируя принципы, исходя из которых автор переосмыслил сюжетный и образный мир русского фольклора. Талант, мастерство режиссера не вызывают сомнений, поражает также органическая природа, «нерукотворность» его экранных построений. Но хотелось бы сказать вот о чем.

Овчаров тяготеет к стихии народного юмора, к фольклорным первоистокам, заложенным в основе любого искусства, и кинематографа в том числе. Вместо того чтобы эксплуатировать исходные сюжетные стереотипы зрительского восприятия, он предлагает как раз сломать эти

стереотипы и обратиться к спонтанному потоку фольклорных образов, живописно их стилизуя. Идея не совсем новая, но не получившая доселе развития на материале русского народного творчества. Фильм такого типа — интересный эксперимент, и пока трудно сказать, ждет ли его продолжение в подобном же ключе. Некоторые выражают сомнение: не требует ли кинематограф столь специфического склада более выпуклой, рельефно очерченной драматургии? Такой, какая предопределила всеми признанный успех короткометражной «Нескладухи» того же режиссера (по мотивам рассказов В. Шишкова).

Да и сам Овчаров пришел теперь к идее синтеза традиций фольклора и литературных форм: он мечтает экранизировать лесковского «Левшу». Важно поддержать это стремление: перед нами редкий случай, когда молодой человек имеет развернутую творческую программу, свежие идеи, оптимистическое мироощущение. И если что-то в его замыслах спорно, на то и коллектив, чтобы оказать помощь, проявить творческую заинтересованность.

Сказанное относится и к одаренному А. Сокурову, одному из режиссеров, у которых «чувство кино», кажется, присутствует в крови. По его учебным вгиковским работам, по снятой в «Дебюте» короткометражной ленте «Разжалованный», по написанным сценариям безошибочно различимы высокая художественная культура, навыки режиссера-историка и вместе с тем — ярко выраженное субъективно-лирическое начало. Но пока творческая биография Сокурова складывается непросто: сказывается здесь и непривычность разрабатываемой им эстетики, и высокий уровень требований, который он себе задал (к слову сказать, в «Разжалованном», на мой взгляд, этот уровень выдержан не везде), и негладкий характер самого режиссера. Помочь Сокурову войти в «большое кино» могло бы, по всей видимости, заинтересованное участие всех творческих работников студии.

Нельзя сказать, чтобы руководство «Ленфильма», его партийная организация не занимались проблемой молодых. Напротив, чувствуется, что здесь заботятся о режиссерской смене. И стараются идти навстречу ее замыслам. Не всегда такой вот взаимный контакт протекает безболезненно. Когда начинающий режиссер не знает, чего он хочет, получаются проколы, о которых говорилось выше. Но когда человек, только что пришедший на студию, уверенно заявляет, к чему он стремится, ему тоже порой не сразу удается совместить свои замыслы с тематическими планами коллектива, с поисками коллег, с тем, что принято называть объективными обстоятельствами.

Уже несколько лет работает на «Ленфильме» режиссер А. Бибарцев, но пока не сложился его полнометражный дебют. Между тем короткометражный фильм «Объездчик» свидетельствует: и этот режиссер (что, кстати, вообще характерно для нового поколения ленфильмовцев) обладает культурой восприятия духовного опыта народа, чувством историзма и эпического стиля. Экранизация рассказа Е. Носова — отличная заявка на будущие работы.

Каждый голос, самостоятельно и талантливо о себе заявляющий, должен быть услышан. Это залог успешного движения студии вперед, к новым рубежам. Чтобы было так, а не иначе, важны усилия не только руководства, но и самих творческих работников, в том числе и молодых.

Знакомство с «Ленфильмом» оставило у меня чувство, что талантливые люди здесь зачастую разобщены. Некоторые не только не смотрят работы своих коллег, но даже не помнят, как их величать по имени. Причем речь идет о работах и режиссерах, привлекающих пристальное внимание кинематографической общественности далеко от Ленинграда.

Грустен и тот факт, что молодые, у которых в самом направлении поисков, в поэтике так много общего, из какого-то юношеского максимализма склонны порой решительно это отрицать. А разве не важно ощутить себя определенным поколением, частью формирующейся кинематографической школы? Разве углубленное чувство историзма, свойственное молодым ленфильмовцам, не служит для этого достаточным основанием? И разве, наконец, не перекликаются их искания с тем, что делает молодая режиссура в Белоруссии или, скажем, в Грузии?

Бесспорно, молодые сегодня приносят студии немало забот и, прямо скажем, хлопот. Иной раз они проявляют и достаточно строптивый нрав, и амбиции, пока еще не оплаченные бесспорными удачами. Но это все же намного лучше, чем равнодушие и прагматизм — свойства тоже, увы, присущие части молодого поколения. И если возникают конфликтные, непростые ситуации, важно, чтобы они разрешались, исходя из критериев идейно-творческих и принципиальных, другими словами — из соображений пользы общего дела, интересов советского кинематографа.

Сегодня перед ним стоят ответственные задачи. При этом на развитие кинопроизводства выделены крупные средства. Какой должна быть стратегия «Ленфильма» в сложившейся ситуации? Очевидно, повышать требовательность к собственным результатам и с оптимизмом, по-деловому смотреть в будущее.

Поздравляем лауреатов Государственных премий РСФСР

Совет Министров РСФСР присудил Государственные премии 1984 года:

... В ОБЛАСТИ КИНОИСКУССТВА ПРЕМИИ ИМЕНИ БРАТЬЕВ ВАСИЛЬЕВЫХ

Маркову Георгию Мокеевичу, Шмидту (Шиму) Эдуарду Юрьевичу, авторам сценария, **Иванчуку Юрию Георгиевичу,** режиссеру-постановщику, **Бирюкову Владлену Егоровичу, Потапову Александру Сергеевичу,** актерам, — за художественный фильм «Приказ: перейти границу» производства Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького (оператор-постановщик этого фильма **Гинзбург В. А.** удостоен Государственной премии РСФСР ранее).

Миндадзе Александру Анатольевичу, автору сценария, **Абдрашитову Вадиму Юсуповичу,** режиссеру-постановщику, **Невскому Юрию Анатольевичу,** оператору-постановщику, **Толкачеву Александру Никитовичу,** художнику-постановщику, **Борисову Альберту Ивановичу,** актеру, — за художественный фильм «Остановился поезд» производства киностудии «Мосфильм».

Белинскому Александру Аркадьевичу, автору сценария и режиссеру-постановщику, **Васильеву Владимиру Викторовичу,** режиссеру-постановщику, балетмейстеру, артисту, **Маранджяну Генриху Сааковичу,** оператору-постановщику, **Абайдулову Гали Нагазовичу, Максимовой Екатерине Сергеевне,** артистам, — за телевизионный художественный фильм-балет «Анюта» производства киностудии «Ленфильм» (автор музыки этого фильма, композитор **Гаврилин В. А.,** удостоен Государственной премии РСФСР ранее).

ПРЕМИЮ ИМЕНИ Н. К. КРУПСКОЙ

Кушниренко Георгию Анатольевичу, автору сценария, **Чулюкину Юрию Степановичу,** автору сценария и режиссеру-постановщику, **Киселеву Петру Дмитриевичу,** художнику-постановщику, **Варлей Наталье Владимировне, Мельниковой Евгении Константиновне, Стеблову Евгению Юрьевичу,** актерам, — за художественный фильм «Не хочу быть взрослым» производства киностудии «Мосфильм».

Единство противоположностей

Искусство наблюдения: поэзия прозы

С. Березанская

...Если мысленно представить «карту» развития отечественной кинодокументалистики одновременно, так сказать, и по географии, и по хронологии, то напрашиваются любопытные выводы. Центры возникновения и накопления новых выразительных средств, появления новых тем и новых имен время от времени меняют географические координаты. Вспышки творческого подъема отмечались в самых разных точках этой гипотетической карты. В том, что любое направление (или, как любят иной раз говорить, «школа») имеет определенные сроки существования, нет ничего удивительного. Эстетическая программа, как человеческая жизнь, — рождается, энергично развивается в молодости, в зрелости дает прекрасные плоды, а затем не просто оставляет о себе память, но и передает по наследству творческий опыт. И потому поиск в искусстве не ведает остановки.

Путь развития эстонской документалистики выглядит, пожалуй, ровно, без заметных пиков или провалов. Что здесь — национальный характер с его спокойствием и сдержанностью? Может быть, и так. Но в таком случае важно отметить: это развитие идет поступательно. Документалистике Эстонии присущи социальная активность, высокая культура съемок, поиск новых средств художественной выразительности. И вместе с тем все яснее проглядывает разнообразие творческих почерков и художнических пристрастий. Публицистика соседствует с лирикой, этнографические зарисовки — с философскими притчами. Во многих фильмах явственно видится Автор. Примечательными в этом смысле мне показались работы Андреса Сёёта и Марка Соосаара, которым и посвящены эти заметки.

Сложности создания двойного творческого портрета выявились сразу: на первый взгляд мало что объединяет этих художников. Сёёт — прозаик, Соосаар — поэт; Сёёт ироничен, Соосаар — романтик; Сёёт предельно прост в изображении, Соосаар не чужд операторских изысков. Так (заметим, в поверхностном изложении) выглядела их несхожесть.

Схожесть определяется проще: оба сегодня сполна воплощают в себе авторство в кино, сценарист, режиссер и оператор слиты тут в одном лице.

Согласитесь, одно это сходство дает право на параллели и сравнения.

◎

Широкий зритель (если только это понятие вообще применимо к документальному кино) узнал имя Андреса Сёёта в середине 70-х годов после фильма «Дирижеры». Как бы ни сетовали мы на недостатки в прокате документалистики, для фильма, выпущенного в республике, всесоюзная трибуна и лестна, и, несомненно, расширяет аудиторию. «Дирижеры» были для Сёёта первой такой картиной, автор заявлял в ней о себе уверенно и своеобразно.

Прежде всего безошибочно определялся национальный колорит: в фильме был снят грандиозный певческий праздник в Таллине. Первые кадры вроде бы услужливо подсказывали привычные ассоциации. Сейчас будут тысячи поющих людей на трибунах, танцы на зеленом поле, седовласый дирижер — Густав Эрнесакс, скорее всего. Но Андрес Сёёт не даст нам возможности долго узнавать привычное. Похоже, что его интересуют не певческий праздник и совсем другой дирижер. Пожилой

грузный человек, что-то все время нервно кричащий в мегафон, отсчитывающий время по секундомеру, — таков объект постоянного внимания камеры. Наблюдать за ним интересно. Порой он мило забавен, порой суетлив, криклив, самодоволен. Заметьте, как торопливо хватает награду за проведение празднества! Нота иронии автора по отношению к дирижеру звучит в фильме.

Но...

Всепроникающее сочувствие герою, отождествление в нем лучших человеческих качеств — этим документальный экран владеет давно. И так же он щедр на хлесткие детали, когда хочет представить персонаж отрицательный. Дар иронии — новаторский элемент в кинодокументалистике. И Сёет воспользовался им вовсе не для того, чтобы обидеть. Он медленно накапливает в своем герое для нас, зрителей, оттенки и детали характера самобытного и незаурядного. Мы понимаем, что присутствуем при звездных часах Фреда Раутберга — главного дирижера, организатора певческих праздников. Вспоминаем с доброй улыбкой прежде всего его самозабвенность: и когда он командует, и когда поет вместе со всеми. Он естествен и искренен, как ребенок, во всех своих проявлениях. Тем и прекрасен. Знаменательный поворот-перевертыш происходит в наших впечатлениях и размышлениях: так вот он какой, дирижер. На неизбежное «с одной стороны» Сёет тут же предлагает «с другой», создавая не просто эффект полифонии, но вызывая в итоге добрые чувства.

...Сплав иронии и доброты, своеобразное самоопрокидывание материала — это первичное качество творческой манеры режиссера, надо думать, отражало какие-то глубинные черты характера Андреса Сёета. Как кинематографист он складывался непросто. Три года работал ассистентом оператора на «Таллинфильме». После ВГИКа не искал легких дорог, работал на Дальнем Востоке. Первые же его картины запомнились: Марк Соосаар говорит, что по сей день любит фильм Сёета «Золотые рога» — курсовую работу, снятую на Алтае.

Но у курсовых работ недолгая жизнь. И фильм о маралах не давал тех возможностей для самовыявления, которые искал Сёет, стремясь в «авторское кино». Едва получив их, он не замедлил высказать свое творческое кредо. Первая серьезная работа автора-режиссера-оператора Андреса Сёета носила несколько странное название: «511 лучших фотографий с Марса».

Сёет обнаруживал здесь свои пристрастия сразу. Открывался художник не сентиментальный, порой язвительный, колючий. Открывался оператор (и режиссер, разумеется) снайперски зоркий. Мгновенные портреты людей, схваченные точно и емко, — такова основная фактура фильма, знакомящего нас с таллинскими кафе и их завсегдатаями.

...Вот на экране кафе «Пярну», к примеру. Его посещают по бо́льшей части женщины преклонного возраста: чашечка кофе, пирожное, сигарета, атмосфера покоя, тишина. А встык — другое кафе, «Москва», заполненное молодыми людьми, громкой музыкой и облаками дыма. И те же кофе, пирожное, сигарета...

Камера Сёета ведет наблюдение, вроде бы не прибегая к обобщениям. И все же мы начинаем понимать, что не зарисовки быта и не осуждение праздности волнуют автора. Что же тогда? И для чего этот странный, местами поэтический, местами научно-популярный «астрономический» текст диктора о планете Марс? Может быть, нам что-то подсказывают, предлагают «ключ», а он — в метафорическом прочтении материала? И кафе это как бы уже Вселенная или загадочная особая планета со своими обитателями?.. Но если в тексте и есть какой-то «второй план», то в изображении автор не терпит никакой символики. Кафе — это просто кафе. Вот и музыканты в нем — неотъемлемая деталь. В одном такие, в другом — иные. А это что за оркестранты?

Так в конструкцию фильма входят эпизоды репетиции уже немолодых музыкантов из некоего камерного оркестра. Что-то у них все время не клеится. Видно, что проигрывают они одну какую-то музыкальную фразу, но явно не ту, что звучит в фонограмме. Не те инструменты в оркестре, чтобы гремели в кинозале твист и рок-н-ролл. Оркестранты сердятся, а зал кинотеатра, конечно же, смеется — над музыкой и музыкантами. Но недолго. Гремучий

рок-н-ролл — теперь уже не в фонограмме для фильма, а с подмостков — переносит нас в зал другого кафе, где в клубах табачного дыма проплывают лица юношей и девушек. И толпа таких же рвущихся в двери. Чего они жаждут — праздника или короткого забвения? Лица, лица, лица... Неужто это — черты поколения.

Кажется, именно тут самый пик авторского сарказма. Но вдруг — знаменательное вдруг! — на смену джазовым ритмам вступает возвышенное пение скрипок. Это, наконец, прорвалась истинная мелодия, заиграл тот странный оркестр, заиграл Генделя, и все переменилось. Те же лица завсегдатаев кафе засветились радостью и покоем, и лица самих музыкантов перестали вызывать смех: ведь их посетило вдохновение! Вот он, любимый прием Андреса Сёёта — перевертыш. Все неоднозначно в этом мире, за кажущейся бездуховностью живет тоска по прекрасному. «Красота спасет мир» — быть может, в эти минуты двигала Сёётом высокая идея Достоевского.

Впрочем, Сёёт, опасаясь высокопарности, тут же сжигает собственный пафос иронией. Диктор сообщает, что «следов пребывания живых существ на Марсе не найдено. Один астроном опубликовал 511 лучших фотографий Марса. Это материал для исследований будущих поколений»... К чему бы такая информация в фильме? Да к тому, что в улыбке автора скрыт серьезный посыл: давайте приблизимся к людям, к тем, о ком и для кого мы снимаем, пишем, думаем. Не марсиане ли они для нашего «телескопического» зрения, пока не вооружимся мы вниманием и любовью? Разве не столь же, если не более, сложно понять души и умы современников, чем души инопланетян? Он многолик, этот космос человечества, и он открыт прекрасному.

Жажда гармонии, добра, выявление этих качеств путем инверсии, сквозь иронию — эта отличительная черта фильмов Сёёта стала, пожалуй, лейтмотивом его творчества.

Естественно, такой подход не терпел никакой гладкописи или поверхностности. И надо думать, именно желание разобраться в человеке не только в камерной обстановке столичного кафе, но и в экстремальных условиях, заставило Андреса Сёёта прожить год в Антарктиде и еще год плавать на торговом корабле. Заметим, что интервал составил примерно пять лет. Как раз в подобные же сроки становления и Марк Соосаар станет искать свою тему и своих героев в особых условиях: на оторванных от «большой земли» островах, в обстоятельствах хотя и не антарктических, но отнюдь не «материково-комфортных».

Фильмы, снятые Сёётом в годы странствий, по его собственному суждению, не отразили душевных перемен и накоплений. Снятый вскоре после возвращения фильм «Дирижеры» подтверждал: окрепла наблюдательность, лаконичнее стало построение лент. Очевидным было и другое: суровая простота обстановки, в которой автор прожил несколько лет, сделала его более нетерпимым к показному, неестественному — ко всем тем моментам, когда желание казаться вытесняет в человеке его суть. Но куда приятней было обнаружить, что автор в то же время не остыл и не очерствел на дальних дорогах, что им по-прежнему руководила идея гармонии и добра в человеке.

...Известно, как много факторов должно совпасть, чтобы родилось произведение, адекватное тому творческому состоянию, в котором находится в данный момент художник. Случается так, что и силы накоплены, и идеи есть, но не хватает материала, или не найдена тема, или просто нет удачи. Уровень размышлений о жизни и профессиональный опыт Андреса Сёёта давно предоставляли ему возможность не просто интерпретировать события, но создавать свой мир, населенный своими (наблюдаемыми в жизни!) людьми. Нужна была лишь такая точка приложения сил, где соединились бы глубокая мысль и сильное чувство. Думается, именно такой стала для Сёёта картина «Иванов день».

...Колышется высокая трава городской окраины. Еще не ожила в это раннее утро панельная «девятиэтажка». Но вот возникает незаметно за кадром голос старой женщины, которая рассказывает, как раньше справляли Иванов день. Она запевает песню об этом празднике, и незатейливая старинная мелодия накладывается на шумы обычной жизни городского двора: кто-то гулко выбивает ковры, скрипит железная кару-







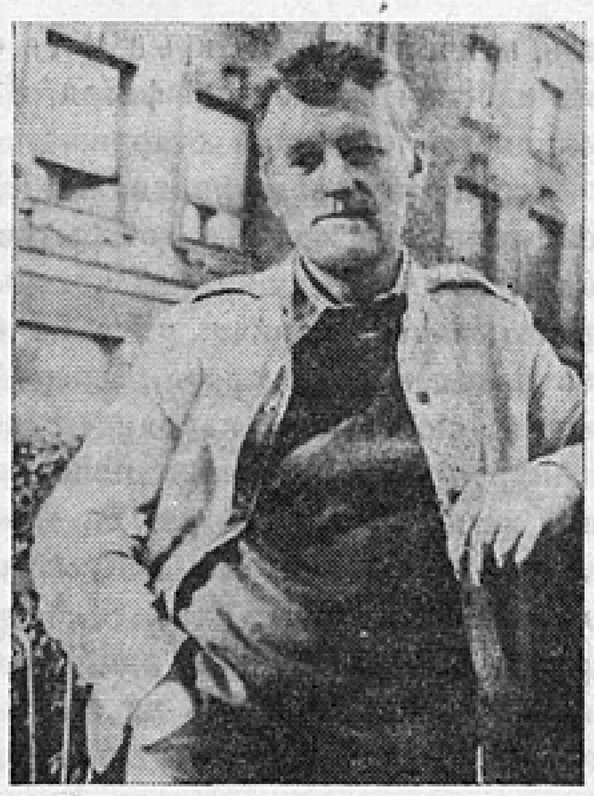






Слева сверху вниз:
Марк Соосаар.
Фото Арно Саара
«МИР ГОСПОДИНА ВЕНЕ», «РАДОСТИ ЗЕМНЫЕ».
Справа сверху вниз:
«ВОСКРЕСНЫЕ ЖИВОПИСЦЫ», «ТЮЛЕНИ»,
«ЖЕНЩИНА С ОСТРОВА КИХНУ»













Слева сверху вниз:
«РЕПОРТЕР», «ДИРИЖЕР»,
«511 ЛУЧШИХ ФОТОГРАФИЙ С МАРСА»
Справа сверху вниз:
Андрес Сёёт.
Фото Арно Саара
«ИВАНОВ ДЕНЬ», «ТАЛЛИН-80»

сель, кричат дети... Открываются окна, и, оживляя плоский безлюдный фасад, в одном из них появляется одинокая старушка.

А жизнь в городе продолжается — мы видим толпы людей, ждущих открытия универмага, видим потоки машин, за которыми не сразу прочитывается плакат: «Все на большой Иванов праздник 23 июня». Теперь и мы готовы увидеть самобытное народное гулянье.

Андрес Сёёт не спешит поначалу раскрывать свой замысел. На сей раз он «просто» снимает репортаж. Однако его искусство наблюдения удивительно. Сёёт, кажется, не упускает ни одного выразительного лица, ни одной колоритной сцены. Зоркость на съемках и точность монтажа превращают этот репортаж в зрелище трудное и не очень веселое. Где она — радость народного действа? Стандартны парковые аттракционы, смешными, а подчас и нелепыми кажутся усилия массовиков и зазывал.

Кульминацией фильма становится зажигание костра — непременный атрибут Иванова дня. Быть может, стихия пламени вдохнет жизнь и душу в народную мистерию? Но костер в парке зажигают пожарные, они старательно отстраняют желающих им помочь.

...Начались танцы, люди топчутся под рок-н-ролл из магнитофона. Плывут над парком клочья дыма от зажженного пожарными костра, люди закусывают стоя, пьют из бутылок...

И опять восход. Тихое утро. На месте празднества ветер гоняет обрывки бумаги, женщина собирает пустые бутылки... Все так же смотрит в окно одинокая старушка, и высится среди буйно разросшейся травы многоэтажный дом: таков последний кадр картины.

Разумеется, краткому пересказу не под силу выразить ту полноту мыслей и чувств, которыми одухотворен фильм «Иванов день». Нет, его автор не категоричен. Современная цивилизация, ритмы города, урбанистическая новь — не из круга его противников. Автор озабочен тем, чтобы городская цивилизация полнилась духовным богатством поколений.

Кажется, впервые лента Андреса Сёёта лишена внутреннего диалога. Теза — констатация и неприятие — очевидна. А где же антитеза? Автор противопоставляет недостатку духовности свой протест, свою боль, свою страсть. Волнение Сёёта созидательно. Им правит чувство любви к своему народу. «Иванов день» — признание в любви, пусть затаенное и горькое, но сильное...

●

Есть люди, которым органически чужд пафос. Боязнь выспренности часто мешает им быть открытыми. Но значит ли это, что холодна их душа?

И есть люди, которым органически присущи порыв и возвышенность. Может показаться, что эти проявления поверхностны, но не спешите ошибиться. Просто в этом суть творческого метода художника. Именно так, возвышенно и патетично, в сходный период творчества произносит свое признание в любви к родине и Марк Соосаар: создает фильм «Женщина с острова Кихну». Но ту же тему он выражает без инверсий: открыто и романтично, создавая произведение искусства, обладающее глубоким проникновением в национальный быт и характер.

«Семь километров длины, четыре — ширины. Семьсот жителей... Песок и камни среди щедрого моря, вдали от главных морских путей. Семь километров на четыре. Много это или мало? Наверное, достаточно для того, чтобы быть домом». Эта фраза из дикторского текста превращается в камертон фильма. Его доминирующим мотивом становится скудость земли, где самое необходимое достается тяжелейшим трудом. И выполняют его в основном женщины, потому что мужчины на острове отходники: рыбаки и моряки...

В ткани фильма одна из главных образующих ее нитей — фольклорные песенные мотивы, поэтическая душа народа. Но Соосаар-кинематографист да к тому же и оператор, не может ограничиться звуковым решением. Тема фольклора решается им и пластически, без привычных для такого случая самодеятельных концертов.

Для женщин острова песня — неотъемлемая часть повседневной жизни. Поют они и когда ткут знаменитые кихнуские юбки. «Первая юбка — самая яркая. Потом красные и желтые полоски сменяются синими, зелеными... И чем старше становится женщина, тем скромнее цве-

та ее юбки... Все женщины бережно хранят юбки всю свою жизнь». И когда в солнечный день их вывешивают проветриться — вся биография полощется перед глазами хозяйки.

Начав с быта, Марк Соосаар тут же наполняет бытовой мотив поэтическим смыслом. Покрасить юбку — эка невидаль! Но мы уже знаем ритуальный, потайной смысл нехитрого процесса. А потом узнаем из фильма, как не просто добывается островитянами краска: своя, не покупная, из трав и кореньев, всего трудней добыть красную — из спрятанных под камнями корневищ подмоленника. Красный цвет становится символическим: цвет труда, цвет усилия, но и цвет преображения, символ полноты бытия.

Соосаар реализует эту метафору кинематографически, визуально: он «красит» море. И песни женщин, и краски пряжи — ступени на пути к сказке. Поворачивается поэтический ключ... Перед нами красное море и синие дети, играющие на берегу...

Синий силуэт женщины, ожидающей мужа у красной волны... Зачем, казалось бы, искажать цвета?

Пожалуй, именно тут есть смысл оглянуться на самые первые шаги юного эстонского радиожурналиста-кинолюбителя, вскоре после школы поступившего на операторский факультет ВГИКа. Марк Соосаар учился у А. В. Гальперина, тонкого мастера, не стеснявшего самостоятельности своих питомцев. Неудивительно, что они росли, выявляя свои внутренние потребности, но неудивителен и такой вот диалог, произошедший, когда Гальперин показывал студенческие работы Михаилу Ильичу Ромму.

«...Р о м м. Есть ошибки, причем очень грубые: снято против света, в результате кадр полностью засвечен. Кто оператор?

— Соосаар, — ответил А. В. Гальперин. — Это не ошибки, а черта современности в его представлении.

Р о м м. Возможно. Только у Феллини все видно, у Антониони, у Годара все видно. Намекните на это Соосаару...» [1]

Надо полагать, не раз намекал Александр Владимирович своему студенту про тонкое различие между остротой необходимого решения и формальными приемами. Но при этом верил: поиски Соосаара «не ошибка, а черта современности в его представлении». Опытный учитель верно чувствовал ученика. Соляризация в «Женщине с острова Кихну» при всей своей экстравагантности не становится для Марка Соосаара демонстрацией собственной непохожести. Быть может, порыв пока еще чрезмерен, «не все видно». Но у истоков эксперимента все то же поэтическое стремление.

Слово «поэтизация» подразумевает, как правило, некоторый оттенок благостности. Однако Соосаар метафоричен и тогда, когда выделяет в жизни не только положительные начала. В этом смысле весьма характерна его работа «Тюлени». Этот фильм тоже был снят на острове Кихну. Издавна ведется здесь охота на тюленей, потомство их в результате уничтожается...

...Горит камин, освещая красным светом лица мужчин, которые чистят ружья, точат гарпуны. Им помогают два подростка. Выбор мизансцены, цветной отсвет, ритм монтажа изменяют суть эпизода. Обыденные сборы на охоту превращаются на экране не в молодецкую потеху, а в подготовку к безжалостному истреблению животных, кровавые отблески словно предвосхищают его. А в параллельном монтаже нежный детеныш-беляк зовет мать тюлениху, подползает к ней, сосет... Белая тишина, покой... Встает красное солнце, и идут парни с ружьями на фоне оранжевого неба... И вот уже жарят над костром добычу. Так в фильм входит, если хотите, дыхание трагедии.

На сей раз Соосаар обнаруживает новую сторону своего творчества: обстоятельность, стремление к полноте выражения мысли. Поэтическое зрение сменяется в пространстве фильма прозаическим: в коротких интервью охотоведы и хозяйственники говорят о горькой судьбе тюленей языком цифр и фактов.

Так фильм обрел редкую для документального экрана действенность, привлек общественное внимание к проблеме, по которой было принято специальное постановление: белые и серые тюлени были внесены в Красную книгу.

Кихнуские фильмы Марка Соосаара не только прояснили его стиль и творческую ма-

[1] «Искусство кино», 1983, № 5, с. 119.

неру. Выявились, определились основы его человеческой индивидуальности, круг мыслей, притяжения. На дальних островах Соосаар искал того же, что Сёёт — на шумных городских улицах: гармонии Человека и Общества. Человека и Природы. Как и Андрес Сёёт, он искал истоки этой гармонии в народных традициях, в накопленном веками опыте, в образах творчества, в органическом сочетании современного и вечного. Соосаар не расстался с любимым островом, еще не раз возвращался к нему. Но не сразу...

...Фильм «Радости земные», повествующий о выдающемся эстонском графике Эдуарде Вийралте, начинается на кладбище Пер-Лашез в Париже. Даты на могильной плите: 1898—1954.

«Хотелось бы... пройти по следам жизни художника, соотнести то время с его мечтами и устремлениями», — эти слова режиссера и определяют суть картины.

Соосаар и его камера побывали везде, где жил и работал художник, куда забрасывала его судьба. Эстония и Латвия, Лапландия и Марокко, Париж и Стокгольм. Сегодняшняя жизнь, яркая, красочная, чередуется в ленте с черно-белыми гравюрами мастера. В эту саму по себе достаточно сложную конструкцию Соосаар вписывает множество портретов людей, знавших Вийралта. Мало того, фильм прослаивается зонгами, исполняемыми по-французски за кадром. Они несут не только эмоциональную, но и смысловую нагрузку.

Сам режиссер говорит, что композиция картины напоминает дерево, ветви которого растут в разные стороны. Каждую из этих ветвей ему хотелось представить как можно полнее. Издержки этой задачи читаются на экране: перенасыщенность информацией, длинноты (фильм идет более двух часов!), обилие персонажей, сбои времени — все это мешает созданию целостного впечатления.

Но странным образом избыточная, я бы сказала, барочная щедрость выразительных средств придает в то же время фильму некое особое качество. Долгие странствия Вийралта, сложность его судьбы ощущаются почти физически. Соосаар вполне очевидно не намерен удерживать зрителя с помощью кинематографического динамизма. Скорее он опасается потерять его из-за торопливости.

Спотыкаясь порой в подробностях жизнеописания, фильм в своих лучших кадрах выходит к мощным обобщениям. Выходит более всего в кадрах, сопровождаемых закадровой песней или мелодией, создающей эмоциональный контрапункт.

...Служащий на парижском кладбище оказывается бывшим узником Бухенвальда, и его реплика вызывает на экран гражданственную философическую песню и горькие графические пророчества Вийралта: его лист «Ад», где громоздятся химеры милитаристского, разрушительного, затянутого в металл века; лист «Проповедник», где предстает толпа людей, умолкших перед кликушествующим, неистовым человеком, словно олицетворяющим пришедший фашизм.

...Кафе в современном Париже, ночные рекламы, варьете со стриптизом — и ироничные картины Вийралта на те же темы. Песня Эдит Пиаф «Париж» — за кадром... Тут сплетаются фотографии молодого художника, нынешний и прошлый Монмартр, музыканты на улицах и влюбленные за столиками уличных бистро... Соосаар блистательно создает эффект присутствия, переселяя нас в Париж Вийралта.

Наиболее светлым образом-обобщением, протестом против зла и тьмы существования становятся в фильме портреты детей — любимые создания Вийралта. Дети, играющие, спящие, — ясное выражение естественности и добра, «радостей земных»...

Сложная по построению, соединяющая цвет и монохром, покадровую съемку и игровые вставки, философский текст и множество интервью, картина воссоздает полнокровный образ талантливого художника, одержимого творческой страстью и принесшего ей в жертву личную жизнь, благосостояние, покой.

В сущности, проще всего было бы решить, что сложная форма фильма объясняется адекватностью жизни героя. Но, вероятно, дело не только в этом. Именно в эти годы Марк Соосаар отчетливо тяготеет к полифонизму, неоднозначности своих произведений. Он словно опасается упустить хоть одну грань бытия. Он желает быть всесторонним и разносторонним.

Похоже, что он хочет, чтобы было «видно все», без пропусков и утаек.

Вспомним еще раз студенческие годы, слова Михаила Ильича Ромма: «...у Феллини все видно... Намекните на это Соосаару»... В конце концов, в узком операторском смысле спор быстро исчерпал себя: мало кто не снимает теперь на контровом свету («против света»). Более глубокое же значение понятия «все видно» — ясность концепции, понимание цели — давалось Соосаару не сразу. Он шел от избытка к мере. Стоял на пороге если не смены, то ревизии собственного киноязыка. Время подтвердило это предположение.

Снятая в том же 1978 году картина «Тысячелетняя музыка» оказалась непривычно простой для Соосаара по художественным средствам. Это был репортаж, снятый в павильонах таллинского телевидения, где проходили концерты Всесоюзной конференции фольклористики северных угро-финских народов... Были в фильме и улицы Таллина, и бродили по ним непривычно одетые женщины в красочных юбках, цветастых платках. Шли кучкой, неуверенно открывая двери магазинов. Это были участники фестиваля, приехавшие из тайги и тундры Северного Урала.

Камера протокольно точно покажет нам их репетиции и выступления. А сами исполнители на фоне могучей записывающей аппаратуры покажутся растерянными и даже испуганными. Но постепенно акцент смещается, и начинаешь понимать, что суетность происходящего — не настоящая жизнь. Она там, где эти люди пасут оленей, охотятся, где рождается их умение самозабвенно петь и танцевать.

Где и как наступает перелом в фильме, как подлинная жизнь вытесняет отраженную, так и осталось для меня загадкой. Но ясно было, что это произошло. И без всяких ухищрений, ибо фильм совершенно от них свободен. И при этом глубок.

Мне кажется, что лента «Тысячелетняя музыка» сыграла важную роль в творческом пути Марка Соосаара. Во всяком случае, его последующие фильмы отличает бо́льшая строгость формы. Они по-прежнему многозначны и философичны, по-прежнему режиссеру удается угадывать в прозе поэзию. Но стал яснее язык, избавилось от водоворотов течение лент. Спокойная сила вытеснила романтическую экзальтацию.

...Известно, как непредвидимы ходы жизни, непредсказуемы ее повороты. Вот и на сей раз нечто символическое увиделось мне в том, что судьба свела в общей работе над «Тысячелетней музыкой» Марка Соосаара и Андреса Сёёта. Сёёт был одним из операторов этого фильма, который воплотил в себе самостоятельное движение разных художников к некоей точке пересечения. Вспомним, что областью художественных интересов Сёёта всегда был город, его проблемой был поиск в мире сегодняшней технической цивилизации гармонии с исторически накопленным духовным достоянием народа. Заметим и то, что Соосаара впрямую интересовало народное творчество, сокровища фольклора, что в них он искал опору для цельности миропонимания.

Вот почему сближение Марка Соосаара и Андреса Сёёта в этой картине мне показалось в высшей степени закономерным. Оно не могло не произойти, потому что изначально близкой была их творческая и гражданская позиция, их уверенность в высоком духовном предназначении человека.

●

«Лета к суровой прозе клонят...» Пушкинское брошенное как бы вскользь замечание емко аккумулирует в себе наступающую с годами драму художника. Впрочем, всегда ли отказ от излюбленных форм выражения, от испытанного круга приемов и средств — драма? Куда важнее, чтобы под тяжестью времени не прекратился вообще родник творчества, не замутилась струя чистого чувства, живой мысли... Андрес Сёёт и Марк Соосаар вступили в 80-е, владея многими тайнами профессии и сохраняя неутомимость исследователей жизни. И что с того, что, быть может, стала жестче интонация или потеряли яркость, но зато обрели густоту и полновесность краски бытия в их картинах. Сорок, а тем более и пятьдесят — возраст зрелости.

Фильм «Доктор Сеппо» (сделанный совместно с Я. Руусом) стоит особняком в ряду работ Андреса Сёёта именно благодаря иной интона-

ции. Суховатая фактологическая манера изложения, черно-белая графика, ни тени привычного юмора или иронии. Да и где найти место для нее, если в фильме речь идет о тяжело больных людях, которых так самоотверженно лечил талантливый таллинский хирург Арнольд Сеппо?

Мы видим жизнь больницы: обход, операции, перевязки. Сеппо охотно говорит в фильме: рассказывает о деле всей своей жизни. Доктор нетерпим, когда говорит о халтуре в медицине или о страданиях, которые приносят болезни. Он не старается вызвать к себе симпатию: неулыбчив, грубоват с подчиненными, резок. Ему некогда казаться кем-то, захлестывают сложные задачи, поставленные себе самому...

Фильм устанавливает безошибочно: были у доктора Сеппо и недоброжелатели в науке, а вот помощников в перспективном деле почти не оказалось. Что ж тогда удивляться, если человек не успевает доделать свое дело? Просто не хватило жизни...

Легко понять, почему Сёёт увлекся этой судьбой. И еще легче понять (и оценить!) его отказ от испытанных средств. Все изначально просто и мощно в этом герое, нет ничего наносного. А значит, казалось бы, нет места и для внутреннего диалога или «опрокидывания» в его оценке. И тем не менее, в фильме есть такой поворот. Огромная толпа людей, горестно и благодарно провожающая хирурга в последний путь, — разве это не неожиданность для нас, зрителей?.. Смерть заставляет выносить высший суд, и тут оказывается, что этот суровый и жесткий человек — любим. В этой наступающей переоценке ценностей, в новом ощущении смысла жизни — что ты успел? — видятся мне приметы суровой прозы Андреса Сёёта.

И, видимо, не случайно (несмотря на разницу в годах и мировосприятии) и Марк Соосаар обращается в своих работах к возрасту осени. Его новые герои достигли того рубежа, когда пора оглянуться... Что ты посеял, человек, что потерял, что обрел?..

Нет ничего неожиданного в том, что ответы на эти вопросы Марк Соосаар решил снова искать на острове Кихну, на земле своего художественного эксперимента. Первой из двух новых «островных» картин стала лента «Воскресные живописцы»: о художниках-любителях, о тех, «кто каждый по-своему превращает жизнь в воскресенье». Доярки, рыбаки и их жены, школьный учитель — «немножко скрипач, поэт, артист»... Все они — в преклонных летах, но при этом сохранили свежее, даже детское восприятие жизни. Сюжеты их картин неотделимы от родных обычаев, быта, пейзажей.

Окрашенная добрым юмором, а то и неподдельным восхищением этими жизнерадостными людьми, лента как бы стереоскопически оттеняется вторым фильмом, снятым тремя годами позже. Он называется «Яан Оад» — по имени героя, рыбака и художника-примитивиста, уроженца острова. Судьба забросила Оада в Канаду, но там он живет воспоминаниями о Родине. Темы его картин — море, рыбаки, охотники — кихнуские сюжеты и пейзажи.

Марк Соосаар не скрывает, что в традиционном смысле — семья, достаток и прочее — его герой достаточно благополучен. Его респектабельный «западный» облик даже контрастирует с натуральным «сельским» обличьем оставшихся на острове односельчан, которых мы видим в фильме. Но когда мы понимаем, каков взгляд самого художника, взгляд через океан и через десятилетия, — невысказанное чувство соединяет заснеженные черепицы Кихну и неоновые проспекты Торонто, по которым проходит старый эстонец. Что же самое главное в жизни? Из многих жизненных опор проверку на прочность выдерживают лишь те, что созданы силами духовными. И не имеет веса добро в смысле нажитого скарба или недвижимости.

Надо думать, мысль о переоценке ценностей на пороге старости глубоко взволновала Марка Соосаара. Настолько, что не оставила его даже в хлопотах по созданию игрового фильма «Рождество в Вигала». Первый опыт Соосаара в игровом кино, пожалуй, заслуживает отдельного разговора. Нас же на сей раз интересует особое обстоятельство. На съемках этого фильма режиссер нашел героя будущей документальной ленты. Героя для того замысла, что, вероятно, давно подспудно тревожил его.

«Мир господина Вене», мне думается, один из самых самобытных эстонских фильмов 80-х годов. Ясность формы доведена в нем почти до аскетизма, но это никак не обедняет содержа-

ния картины. Черно-белое изображение в ней светится множеством оттенков. Кадр то теплеет от пучка солнечных лучей, проникающих в темную каморку, то становится белесым и холодным в нежилых комнатах, заваленных старыми вещами. И точно так же под разными углами, в самых простых ситуациях высвечивается духовный облик тихого старика, до сих пор сохранившего у земляков уважительное имя «господин Вене». Его кроткая мягкость в словах оттеняется недюжинной силой поступков. Этот сельский чудак сорок лет собирает ценные холсты и раритеты из заброшенных усадеб, чтобы сберечь их для потомков. Имея в руках большие ценности, он живет «на кефире»: все для будущего... Наш маленький, искательно улыбающийся бывший бухгалтер не страшится бросить вызов великому Альберту Эйнштейну, поставить под сомнение теорию относительности. Но юмор этой ситуации лишь укрепляет наше доверие и симпатию к герою фильма. Непонятно, почему вдруг начинает щемить сердце... То ли от жалости к этому одинокому старику, то ли от восхищения его чистотой, непосредственностью и подвижничеством.

Взгляд режиссера-оператора на сей раз предельно сосредоточен, экранное время приближается к действительному. Соосаар как бы живет рядом со своим персонажем, предлагая ненавязчиво ему в собеседники то себя, то иных лиц. Он не боится ситуаций рискованных, в которых герой может показаться смешным или жалким. Высота и благородство человеческого духа — даже перед последним уходом! — именно эту тему Соосаар со свойственным ему поэтическим чувством извлекает из первобытной простоты существования одинокого старика: из чистки картошки, из скудных трапез и нетопленных комнат.

И снова судьба преподносит нам удивительный повод для сопоставлений. В том же 1981 году Андрес Сёёт снимает фильм «Репортер», в центре которого тоже оказывается человек, для которого пришло время подводить итоги.

Этот поразительно подвижный мужчина не расстается с микрофоном. Он вездесущ: вот на вручении наград колхозникам, вот берет интервью у министра... На протяжении всего фильма он беспрерывно говорит, и постепенно становится невмоготу от его стандартных вопросов и подсказок для столь же штампованных ответов. Он тороплив, неглубок, но зато уверен, что все делает, как надо...

Первая аналогия — конечно же, «Дирижеры» того же Андреса Сёёта. Сходство конструкции, однотипность приема поначалу даже настораживают, но доверие к автору и увлекательность происходящего пересиливают. Есть же наверняка какой-то смысл в том, что шесть лет спустя талантливый автор как бы намеренно повторяет себя самого...

Вот наш герой в ряду ветеранов войны в День Победы шагает по улицам города с неизменным магнитофоном через плечо, ведет дежурно возвышенный репортаж прямо с места событий... И звенят медали у него на груди. А за обедом у полевой кухни, прямо на воздухе, где «бойцы вспоминают минувшие дни», он пускает по рукам старый фотоальбом... И все вокруг вспоминают, как на войне он не расставался с фотокамерой, был в центре событий, что в тех условиях требовало большой храбрости.

Стало быть, перед нами вновь излюбленный ход Сёёта?.. Он неоднозначен, этот репортер. Он вновь — предмет сёётовского внутреннего диалога с самим собой и со зрителем...

Однако на сей раз, в отличие от «Дирижеров», Сёёт не торопится привести диалог к благополучному разрешению.

Да, были дни военные, теперь на календаре — день сегодняшний. А репортер подсказывает «нужные» слова старому крестьянину, рабочему на стройке, не дает сказать самостоятельно ни слова комбайнеру на уборке... Он деятелен, он весь в работе, но стоит ли она таких усилий? Сёёт предлагает нам разбираться самостоятельно...

Вновь выбрав сходную тему, два разных художника приходят к общему итогу. Цельность человеческой жизни, одухотворенной истинными идеалами, не растраченной по мелочам, — такова их путеводная звезда. Но метод выражения этой мысли у каждого из режиссеров свой.

Марк Соосаар по-прежнему стремится к открытому, прямому утверждению идеи. Можно только позавидовать цельности «господина Ве-

не», всю жизнь посвятившего одной страсти, не расплескав при этом «родника своей души».

Андрес Сёёт, как и раньше, движется путем отрицания неверного, с его точки зрения, пути — судьбы репортера: конъюнктурные огляд-ки на установки, утраты глубины в понимании жизни.

Надо ли говорить, что социальный оптимизм лент Сёёта и Соосаара не требует доказательств, что заслуживает уважения их желание вывести на экран истинную Личность, их ратование за духовность против потребительства, за бытие против быта. К тому же и иные повороты на творческом пути обоих документалистов не заставили себя ждать. Новая работа Андреса Сёёта (совместно с В. Куйком) — «Таллин-80» — прозвучала бодро, свежо и совершенно оригинально для лент подобного свойства.

Большую полнометражную картину Сёёту удалось удержать на одном приеме: все, что должно произойти в Таллине при открытии олимпийской регаты, мы видим сначала на репетициях. Потом все будет красиво и величественно, а поначалу, при подготовке, выглядит буднично и даже комично. Со свойственной ему наблюдательностью Сёёт выхватывает множество смешных моментов; к тому же темп запечатленной на экране подготовки к регате лихорадочно нарастает за счет параллельного монтажа: нам постоянно демонстрируют, как олимпийский огонь приближается к Таллину. Наконец во всей красе мы видим ритуал открытия регаты, а затем ее будни, с массой тонких наблюдений, с драмами и праздниками.

И тем не менее Сёёт остается Сёётом. Очень красиво и празднично снятый фильм местами становится колючим. Враги у художника прежние: показуха, неискренность. Прежняя у него готовность и умение неравнодушно вглядываться в жизнь.

Спросим же еще раз: что приносит с собой возраст? Что он приносит не героям, а авторам фильмов?.. И ответим: глубину и ответственность размышлений о жизни. Но никак не академический покой. Совсем недавно Марк Соосаар доказал это. Вновь мы присутствуем при поиске поэтической сути в прозе будней. Лента называется «Время». Весь фильм, все его десять минут созданы методом цейтраферной съемки. Перед нами притча о жизни человеческой: по сути мгновенной, особенно перед лицом вечной природы. Благодаря покадровой съемке бег времени стал зримым в этой картине. Под звук часов сменяются пейзажи, плывут стремительные облака по рассветному небу. Рожает женщина, восходит день, ребенок сосет грудь. Солнце, вечер — спит новорожденный ребенок. Несутся облака, встает день, мелькают люди, автобусы. Ночь — Новый год в городе, елка на площади. Опять день, летят облака, слышно биение сердца, пекут хлеб, застыл старый жернов... Быстро-быстро растут дома в новых кварталах Таллина. Вот и свадьба — бегут новобрачные. Кладбище — похоронная процессия... Быстрый обряд похорон. Одинокая могила в венках... Гулко бьет барабан. Застыл во льдах вечности летящий водопад.

В фильме можно прочитать что угодно, но только не банальное «memento mori». Автор не пугает скоротечностью земного срока, но суетная жизнь «на бегу» вызывает его иронию и укор (заметим — и наши тоже!). Величавое достоинство природы пробуждает в нем (и в нас!) жажду подражания. Не о бренности бытия, но о достойной жизни задумывается Соосаар. Острота приема проясняет высоту мысли.

Итак, классическое оружие Сёёта — ирония — в руках Соосаара. А что же делает Андрес Сёёт?.. Его последняя лента «Снова весна» проникнута ясной мудростью, к которой более всего тяготеет сегодня его творчество.

В самом деле, разве появился бы в противном случае на экране столь не свойственный Андресу Сёёту персонаж, как сельский житель Вадим Жельнин, всю долгую свою жизнь связавший с природой, с деревней? Его жизненный опыт подарил ему способность обнаруживать связи в явлениях природы, находить определенные закономерности. И теперь, несмотря на существование масштабной государственной службы метеопрогнозов, именно к Жельнину два раза в неделю приезжают корреспонденты радио и телевидения республики: какая будет погода? На сей раз в фильме

воистину нет никаких перевертышей, никаких «от противного». Экран показывает пожилого человека, напоминающего то ли ученого, то ли крестьянина, который держится просто и достойно. Он не конкурирует с природой, а учится у нее...

Лента заканчивается на ноте торжественной, но негромкой. Торжествуют красота, покой и тишина в природе... Убрана пашня... Парит высоко в небе птица... «Осень прекрасная пора и грустная... Будем ждать весну!..» Всмотритесь в окружающий нас мир, как он безбрежен и прекрасен. Цените все это. Не это ли хочет нам сказать художник?

●

«Будем ждать весну!..»

А в самом деле, можно ли предугадать, что она принесет? Можно ли строить прогнозы, когда имеешь дело со столь самобытными художниками?..

Я все же думаю, что прогнозы возможны. Непредсказуемость поворотов творческого пути вовсе не всегда благо. Согласитесь, есть разница между гибкостью и вертлявостью. Больше того: чтобы выдержать под ветрами верный путь, паруснику не раз приходится менять галсы. Но заданный изначальный курс остается единственным, только поэтому корабль и приходит в намеченную гавань.

Есть такой курс, есть надежные творческие принципы у Сёёта и Соосаара. «По картинам Сёёта будут, вероятно, узнавать, как мы жили, а по моим — чем», — размышляет Марк Соосаар. Так ли это?

Право, неизвестно, что важнее для потомков: как или чем. Ярко выраженному субъективизму Соосаара противостоит сдержанная строгость Сёёта. Эта старая дилемма, к счастью, не имеет решения. Иначе мы потеряли бы художническую разноликость. Ясно зато, что, взятые вместе, картины обоих режиссеров способны создать стереоскопическое представление о нашем времени.

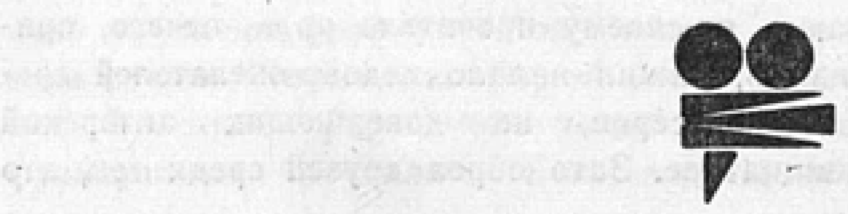
И все же вспомним Пастернака: «Нельзя не впасть... как в ересь, в неслыханную простоту». Нечто в этом роде на наших глазах происходит с Марком Соосааром. По тому же пути (хотя и независимо от возраста) шел и Андрес Сёёт. Так или иначе, сегодня их работы объединяет одинаковое стремление к точности формы и ясности мысли, они едины в сознании ответственности, которая возложена на плечи документалиста: не только свидетеля эпохи, но и ее творца.

Ленты двух эстонских кинопублицистов вместе с работами их коллег вносят в широкую панораму нашей действительности, раскрываемую отечественной документалистикой, разноликую и многокрасочную жизнь Эстонии, национальные характеры и типы в истинно художественном преломлении. Перед нами художники, способные и призванные привить любовь к своей земле, зоркие к ее заботам и тревогам.

Есть в их фильмах и иное, особое качество, быть может, адресованное пока больше коллегам, но в дальнейшем и зрителям: отчетливо выраженное авторское начало — ведь именно в ярких самобытных индивидуальностях, подлинных авторах более всего нуждается сегодня наше документальное кино. И Сёёт и Соосаар расширяют возможности кинодокументалистики как особой формы освоения действительности. Они обогащают ее язык, вводят в обиход не просто свежие приемы, но особые методы подхода к реальности.

Так что будем ждать весны: новых посевов, новых всходов. Новых фильмов этих талантливых художников.

Думается, мы всегда сумеем узнать их: по истинной жажде разгадать суть явления, по глубоким размышлениям о жизни, по подлинной духовности, неповторимому почерку.



Георгий Жженов: «Кино нужны личности»

Беседу ведет и комментирует Георгий Добыш

Он начал свой творческий путь в кино более полувека назад, сыграв первую роль еще в немом фильме.

...Судьбе в лице режиссера Эдуарда Юльевича Иогансона было угодно ввести его, ленинградского мальчишку с Васильевского острова, чья обувь буквально сгорала на футбольном поле, в мир киноискусства, пригласив сниматься в фильме «Ошибка героя» в роли Пашки Ветрова.

Георгий Степанович Жженов рассказывает, что не любил да и теперь не любит смотреть себя в фильмах, в которых играл. И когда показывали первую его пробу, не выдержал — убежал с просмотра. Почему-то было безумно стыдно, неловко перед людьми, сидевшими рядом. Четверо суток не появлялся дома, а когда вернулся, мать сказала, что, дескать, приходили тут за тобой, говорят, на какую-то роль утвердили. Как выяснилось позже, решил судьбу будущего артиста Адриан Иванович Пиотровский, тогдашний художественный руководитель «Ленфильма», который, увидев Жженова в пробах, одобрил выбор режиссера.

Но значил ли этот внезапный успех, что с первых шагов в кино молодой актер чувствовал себя на съемочной площадке свободно, творил легко, не задумываясь?

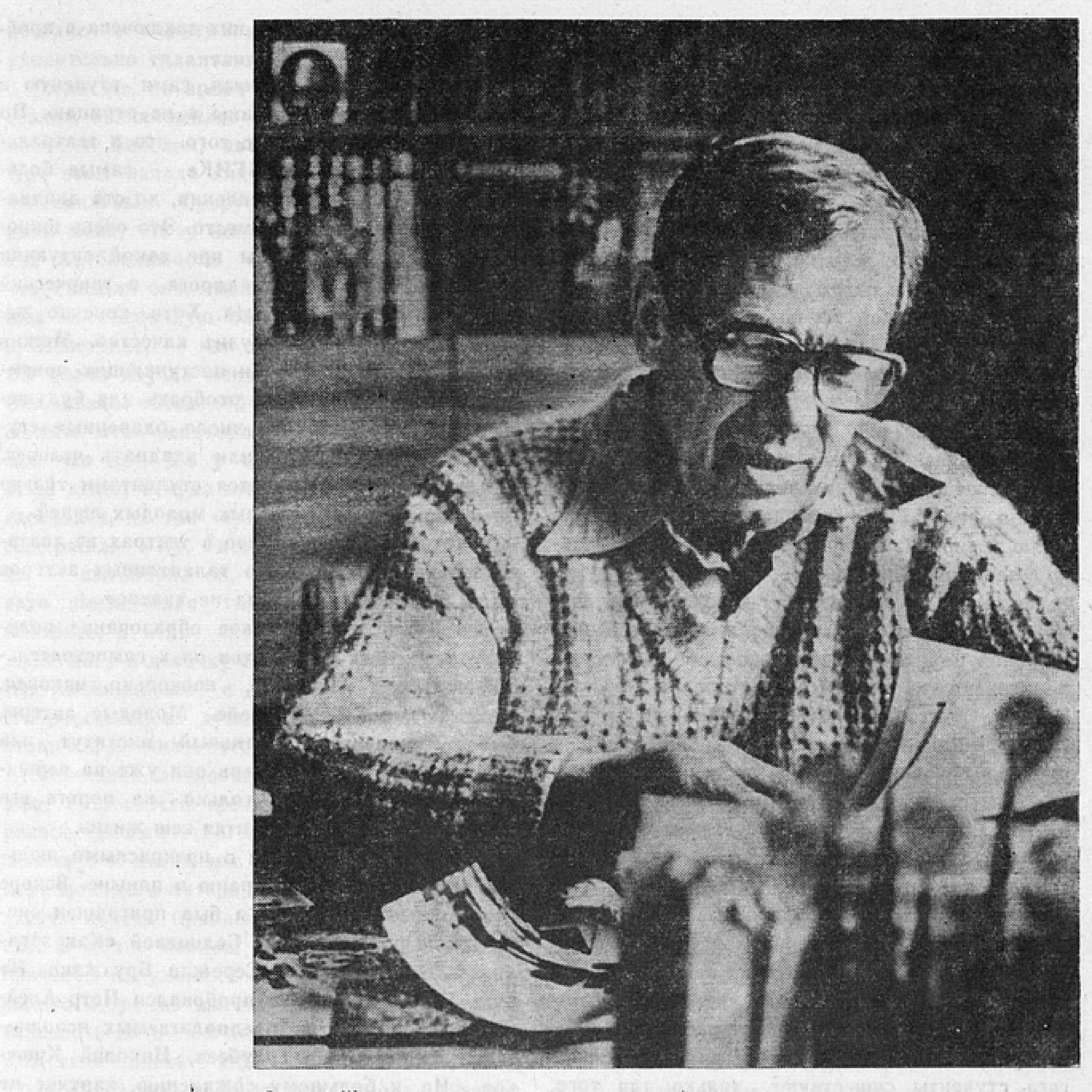
— Ну, сказать «творил», может, и слишком, — замечает Георгий Степанович. — Но тем не менее, снимаясь в первой своей ленте, я не просто старательно и добросовестно выполнял указания режиссера. Я и сейчас всегда стараюсь по-своему прочитать роль, отчего, признаюсь, нажил немало недоброжелателей среди режиссеров, не доверяющих актерской инициативе. Зато обрел друзей среди тех, кто хочет и умеет использовать актерскую фантазию.

А в первом фильме от меня вроде бы и немного требовалось. Но мне, конечно же, хотелось показать все, на что я был способен. А был я в то время ловкий, физически крепкий парнишка. С детства гонял в футбол и, наверное, неплохо, раз по липовым справкам меня брали в команды, где играли ребята постарше. А потом увлекся акробатикой. Очень она тогда была популярной. Поистине массовый был вид спорта. А у меня к тому же брат выступал в цирке как акробат. Вот я в 1930 году и поступил в эстрадно-цирковой техникум в Ленинграде. Кстати, учились мы вместе с Сергеем Филипповым, ныне хорошо известным комедийным актером. Только он был на хореографическом отделении у балетмейстера Петра Гусева.

После двух лет учебы я уже работал самостоятельно. Вместе с моим другом Жорой Смирновым мы показывали номер, который назывался «2-Жорж-2»: темповая, каскадерская акробатика. Вот на одном из наших выступлений меня и увидел Иогансон...

●

Итак, человеку исполнилось девятнадцать лет. На экраны выходит фильм с его участием. В кругу друзей все поздравляют его, хвалят, превозносят его дарование. Могла бы и закружиться голова от первого успеха, но работа с Иогансоном дала понять, что актер — это профессия, которой надо учиться. И Жженов поступил в Ленинградское театральное училище. Неспроста родилось выражение: в искусстве нельзя научить, можно только научиться. Ве-



Георгий Жженов

лика поэтому здесь роль учителя, способного дать таланту верное направление.

Сергей Аполлинариевич Герасимов был для нас непререкаемым авторитетом, мы верили в него и с готовностью и желанием выполняли все, что он от нас требовал. И хотя Герасимов тогда еще не снял фильмы, принесшие ему нынешнюю славу, и еще никто не знал о блистательном педагогическом будущем режиссера, чьи ученики прославят современное кино, мы относились к нему как к богу, доверяя ему во всем. Курс наш у Герасимова был первым. Набирали его режиссеры Иосиф Хейфиц и Александр Зархи, но они вскоре занялись съемками фильма «Моя Родина», и нашим руководителем стал Сергей Аполлинариевич. Увлекался Герасимов тогда великими французами — Стендалем, Бальзаком, Флобе-

ром. По их произведениям мы ставили этюды. Конечно, занимались и модной в то время биомеханикой, слушали лекции по изобразительному искусству, социологии искусства. Но все же главным для Герасимова было воспитать в нас киноактеров. Сниматься всерьез мы начали рано. В фильме «Семеро смелых» Сергей Аполлинариевич предложил мне роль Богуна, полярного летчика. Я некоторое время репетировал, но потом услышал приговор режиссера: «Никакой ты не полярный летчик... Мальчишка». И... лишился я роли. В фильме Богуна, как вы помните, сыграл Иван Новосельцев.

— Обидно было?

— Еще бы! Да чего там — прав он был. Да и сказал как-то искренне, не зло... Потом взял в фильм «Комсомольск», где я сыграл Колю Маврина. Вообще Герасимов удивительно умеет чувствовать своеобразие актера, умеет выделить, акцентировать его сильные стороны, дает возможность проявить себя. В мастерской царила особая творческая атмосфера, привлекавшая студентов старших курсов. К нам приходили Тамара Макарова, Олег Жаков, Николай Крючков. Аркадий Райкин учился у Вивьена, но тоже постоянно бывал у нас. Мы спорили, обсуждали новые спектакли, отвергали или утверждали чьи-то находки, умели хвалить, не знали зависти, а каждая чужая удача подхлестывала, заставляла еще больше работать, искать и думать.

Вспоминая сейчас о герасимовских университетах, оставшихся в памяти на всю жизнь, я с тревогой думаю о том, что некоторых сегодняшних педагогов в искусстве часто привлекает престижность должности. Для такого педагога студенты существуют только для того, чтобы «шел стаж преподавания». В результате — актерский брак да и загубленные судьбы не нашедших себя в кино людей. В печати нет-нет да и прочитаешь упрек в адрес молодых артистов: и стихи-то они читать не умеют, и двигаются плохо, и с актерской техникой не все в порядке... Это не старческое брюзжание: мол, раньше и дождь мокрее был, и ветер сильнее дул. Основания для такого разговора есть, и причин снижения уровня мастерства можно было бы назвать еще много, но мне кажется, что главная из них заключена в проблеме учителя.

Ну, а сами обучающиеся, сами студенты в этом не повинны? Их вины я не отрицаю. Но давайте все же начнем с того, что в театральных институтах и во ВГИКе — самые большие конкурсы при поступлении, до ста двадцати и больше человек на место. Это очень широкий выбор. И вроде бы при такой ситуации людям малоодаренным дорога в творческий вуз должна быть закрыта. Хотя, конечно же, количество не всегда сулит качество. Можно допустить, что из тысячи поступающих приемная комиссия не смогла отобрать для будущего курса необходимое число одаренных студентов — пятнадцать или двадцать человек. Но тогда пусть становятся студентами только пять или семь талантливых молодых людей.

Я что-то не слышал, что в театрах не хватает актеров. А знаю, что талантливых актеров мало. Впрочем, их всегда не хватает...

Это очень важно, какое образование получил актер, насколько готов он к самостоятельной жизни в искусстве, насколько, наконец, готов к дальнейшей учебе. Молодые актеры, бывает, окончив театральный институт или ВГИК, считают, что теперь они уже на вершине мастерства. А они только на пороге его стоят. Хороший актер учится всю жизнь.

Мне везло на встречи с прекрасными людьми, память о которых храню и поныне. Вскоре после окончания учебы я был приглашен сниматься в фильме Юлии Солнцевой «Как закалялась сталь» в роли Сережки Брузжака. На роль Павки Корчагина пробовался Петр Алейников, среди других предполагаемых исполнителей были Юрий Толубеев, Николай Крючков... Но, к большому сожалению, картине не суждено было состояться. В это же время Александр Петрович Довженко решил попробовать меня на роль Николая Щорса, но внешне я был мало похож на легендарного героя гражданской войны. Вспоминая то время, я с большой благодарностью думаю об Александре Петровиче, как-то тепло, по-человечески искренне отнесшемуся тогда ко мне, молодому актеру, начинающему жизнь в искусстве. Запомнился мне дом в Липках, где он читал мне написанные им страницы: для меня те дни

остались в памяти как встречи с человеком удивительно талантливым и благородным.

Тогда же, во время съемок «Как закалялась сталь», познакомился я и с Исааком Эммануиловичем Бабелем, автором диалогов фильма. При этом начало знакомства было довольно оригинальным. Супруги Довженко предупредили меня, что у него есть привычка без всякой необходимости одалживать деньги. Так что, сказали они, имей это в виду. Едва я пришел на съемочную площадку — а дело было в Шепетовке, — как тут же встретил Бабеля. Он молча изучал меня некоторое время, а потом сказал: «Молодой человек, не могли бы вы ссудить меня некоторой суммой денег?» Я сказал, что нет. Да у меня и действительно не было денег, откуда им было взяться. Тогда он засмеялся, да так заразительно, что я тоже не выдержал. «Ну, конечно, вас предупредили, — выговорил он, а потом добавил, хитровато поглядывая глазами-щелочками: — Ну смотрите, я ведь автор и из Сережки Брузжака могу и девочку сделать». Потом мы с Петей Алейниковым с удовольствием слушали его рассказы, от души смеялись над его блестящими, меткими остротами.

Творческие личности... Именно они определяют суть своего времени, в них сконцентрировано то богатство духа, что присуще современнику. И когда мы сегодня говорим о проблеме молодого актера, то как раз здесь и надо искать корень проблемы: кино нужны личности! В конце концов, любой молодой человек приятной наружности может научиться правильно и громко выговаривать слова, хорошо танцевать да и двигаться пластично тоже сможет, если захочет. Но личностью он станет, лишь когда почувствует, что слова, которые произносит его герой, небезразличны ему, что его по-человечески волнует то, что волнует его героя, что нет на свете событий, которые его так или иначе не касались бы, что, наконец, актер в высоком понимании этого слова — совесть своего времени. Профессия киноактера — не только ослепительная беззаботная улыбка с экрана. Это боль за все на свете, боль, которую ты берешь на себя. И воспитать такого актера — задача, пожалуй, важнейшая на сегодняшний день. Ведь актеру доверено представить на экране образ нашего современника, активного, целеустремленного, беззаветно преданного народу, социализму. В характере такого героя проявляются лучшие качества советского человека.

Стесняются как-то сейчас употреблять термин «положительный герой», считается, что больно уж он категоричен, вроде бы человек одной краской нарисован, но по сути-то именно «положительный» и есть тот герой, который дорог нам своей борьбой за справедливость, за счастье людей, за их будущее. Но задача актера заключается в том, чтобы сделать положительного героя не идолом, увешанным добродетелями, а живым, полнокровным человеком, способным любить и ненавидеть, верить и сомневаться, преодолевать препятствия.

Полагают полезным актеру чередовать «положительные» роли с «отрицательными». Но, во-первых, для меня любой человеческий характер, с которым я сталкиваюсь, безусловно шире этих двух определений. Человек — величина неисчерпаемая, бездонная, в нем немало скверного, но много, очень много доброго. И, во-вторых, для меня как человека, актера и гражданина особенно важно увидеть и донести до зрителя именно проявления доброты! И поэтому я всегда ищу возможность с максимальной глубиной выразить в характере моего героя доброту, хотя этот герой — человек волевой, сильный, может быть, даже и жесткий. Я полюбил таких героев еще в юности, найдя их у Джека Лондона. Не раз в самые трудные минуты я вспоминал о них, и они помогали мне выстоять, выдержать, перенести многие трудности и невзгоды. И я никогда не устану играть роли подобных людей.

Из опыта общения со зрителями я знаю, что стремление утверждать средствами искусства добро всегда находит у них особенно горячий отклик. Дело доходит порой до того, что я получаю письма, в которых мои корреспонденты категорически возражают против того, чтобы я играл роли плохих людей. Стоит мне только появиться в роли «злодея», как меня буквально заваливают возмущенными письмами: «Да как вы можете, да как вы смеете!.. Вас за порядочного человека принимали, а вы...» Я очень люблю зрительские письма.

Особенно ценю те, в которых человек и вовсе не говорит о кино, а вдруг выкладывает тебе самое сокровенное, самое заветное, что и другу близкому не посмеет сказать. А потом, в конце письма, напишет: «Вы уж извините за беспокойство, но посмотрел Вас в таком-то фильме и подумал, что Вы меня поймете». Читаешь такие письма и думаешь: какая же ответственность на человеке, профессия которого — актер кино...

●

После того как в 60—70-х годах мы познакомились с лучшими работами Жженова в кино, такими, как Муромцев в «Человеке, которого я люблю», милиционер в «Берегись автомобиля» или генерал Бессонов в «Горячем снеге», когда к нему пришла актерская известность, зрительская любовь, было несколько неожиданным прочитать в одной из его статей такие слова: «Признание зрителей — вещь приятная, но и обманчивая. Я уже не молод. И не могу просто отмахнуться: раз аплодируют — значит есть за что. И если никто меня не спросил: а за что тебе, собственно, аплодируют, то приходится задать этот вопрос себе самому. Уходят годы, и уходят роли. Но годы ведь уходят для того, чтобы роли оставались с тобой. И когда этого нет, то на сердце делается как-то особо тоскливо».

Неужели актеру дороги лишь те роли, которые не сыграны, которые впереди? Я обратился с этим вопросом к Жженову, и вот что он ответил:

— Обычно считают, что жизнь состоит из десятилетий, а биография — из вех. Актерская жизнь — это десятки фильмов, но лишь единицы из них — вехи на его творческом пути. По этим лентам и надо судить об актере, только они могут сказать, чего актер достиг в искусстве. Я сыграл в восьмидесяти пяти фильмах, но только десять-пятнадцать принесли мне признание зрителей. Это фильмы В. Азарова «Путь в «Сатурн» и «Конец «Сатурна», фильмы В. Дормана о резиденте, фильмы «Человек, которого я люблю», «Журавушка», «Берегись автомобиля», «Вся королевская рать», «Горячий снег», «Экипаж»... Мало кто знает, но я ведь играл и в «Чапаеве». В роли чапаевского ординарца Петьки, как известно, снялся Леонид Кмит, а ординарца Фурманова играл я. Но, как водится в кино, за монтажным столом многое изменилось, и в результате кадры с моим участием почти исчезли: сейчас в фильме сохранились лишь один-два эпизода.

Так вот, все эти роли потому и стали для меня событиями, что каждая из них имела хорошую литературную основу. И это естественно: что сделаешь без хорошего материала? Актер, конечно, может многое, он ведь и хорошую роль может загубить — бывает и такое. И не редко. Но из плохой, бездарно написанной роли создать нечто гениальное невозможно. Поэтому я как-то мало верю в расхожее выражение, что, дескать, прекрасный актер и телефонный справочник сыграет. Да, актер может удерживать ваше внимание минут пять, шесть, ну от силы десять, но не больше, и в самой плохой роли. Потому как бы он ни был сосредоточен, как бы ни был собран, ему же что-то говорить надо, что-то делать, действовать ради чего-то и во имя чего-то. А случись встреча с плохой ролью, и трудно бывает понять, зачем тебя вызвали на студию. К тому же порой и режиссер попадается такой, что толком не знает, зачем он пришел на съемочную площадку и что ему надо сказать актеру. Думаешь, изобретаешь, наигрываешь. А что толку? Не раз, увы, приходилось мне участвовать в подобных картинах, и была эта работа для меня адской мукой.

— Но ведь...

— Знаю, о чем хотите сказать. Дескать, не нравится роль — не берись за нее. Правильно, Но пока молод, выбирать не приходится, берешь, что дают. Играть молодому актеру надо много, опыта надо набираться. Не играя, ничему не научишься. Вспоминаю в этой связи одну мимолетную встречу с Евгением Урбанским во дворе «Мосфильма». Он куда-то торопился, кажется, в Ленинград на съемки. Я ему говорю: «Слушай, ведь ты недавно в Одессе снимался, сейчас вот на «Мосфильме», теперь в Ленинград торопишься...» «Да, понимаешь, — говорит он мне. — Время сейчас мое. Завтра уже может быть поздно, завтра я зрителю могу быть неинтересен. Так почему же я должен отказываться от работы?» И что тут

скажешь, прав он... А бывает и такое: предлагают тебе сняться в какой-то картине, ты видишь, что сценарий слабый, а тебя вовсю уговаривают, мол, сценарий пока действительно не ахти, но вот на съемочной площадке мы его дотянем. Ладно, думаешь, попробую...

Но, повторяю, были и такие роли, и такие герои, встречи с которыми стали событием в моей жизни... Вот, скажем, Вилли Старк из «Всей королевской рати» — телеэкранизации романа Р.-П. Уоррена — личность крупная, но далеко не однозначная, интересная мне как актеру своей внутренней противоречивостью. В такой роли актеру открывается поистине неограниченный простор для творческой фантазии, для поиска. Совсем другого плана роль генерала Бессонова из фильма «Горячий снег» Г. Егиазарова. Образ лишен внешней яркости, броскости, это предельно сдержанный в эмоциях, но сильный духом, мужественный, волевой человек. Этот герой по-особенному дорог мне. В характере Бессонова, психологически емко выписанном Ю. Бондаревым, сконцентрированы черты многих замечательных советских полководцев, военный талант которых явился одной из важнейших причин победы нашего народа над фашизмом. Недавно после одной из встреч со зрителями ко мне подошли две пожилые женщины, жены известных полководцев. И одна из них, поблагодарив за фильм, как-то доверительно сказала: «Знаете, я слышала, что прообразом Бессонова был мой муж, и это вполне вероятно, только вот он никогда не носил черную бекешу, а ходил в зеленой, и палочки, трости у него не было».

Мне хотелось бы привести один разговор из фильма, который состоялся между Бессоновым и членом Военного совета Весниным (его играет А. Кузнецов). Веснин сказал, что на войне смерть людей выглядит нелепой. Генерал спокойно поправил его: «Солдат». «А вы не помните, что они еще и люди?» — горячится Веснин. «Нет, не помню. Не имею права. Иначе начну думать, что у них есть отцы, матери, дети, — тихо проговорил Бессонов, — что их ждут дома. Тогда трудно будет их на смерть посылать».

После этих слов вдруг с особой ясностью открывается чудовищная трагедия войны.

— «Горячий снег», — продолжает наш разговор Жженов, — фильм о судьбе солдата на войне, о его бесстрашии, о величии его подвига. Картина эта демонстрировалась во многих странах, и нельзя было без волнения смотреть, как аплодировали ей зрители в Западной Европе, США, в странах Южной Америки. Благодаря фильму многие тысячи людей узнавали правду о неизвестной им войне.

— Было бы логично в завершение нашего разговора задать вам вопрос о ближайших кинопремьерах с вашим участием...

— Сейчас заканчиваются съемки картины «Мое время», над которой работает режиссер Леонид Марягин.

Мой герой в этом фильме — главный инженер текстильной фабрики. Он — человек, проживший большую жизнь, повидавший немало руководителей да и новшеств, которые внедрялись этими руководителями, вместе с ними и исчезали. Поэтому он весьма скептически относится к попытке бойкого, напористого директора модернизировать предприятие. Мне не хотелось играть этакого ретрограда, агрессивного противника нового. Наоборот, я стремился к тому, чтобы по-человечески понять своего героя, найти оправдание его поступкам. Как это получилось — не мне судить...

●

Во время нашей беседы я увидел на столе артиста стопку машинописных страниц.

— Что это, сценарий? — полюбопытствовал я.

— Да нет, — сказал Жженов. — Это невыдуманные строки... О моей жизни... Да-да... Воспоминания о прожитых днях. Долго я собирался приступить к ним, да все не решался. Но вот однажды подумал: какая большая жизнь у меня за плечами! Я ведь нэп еще помню. Пролетки, приказчиков, торговые лавки... В кино я начал еще в немом. Уж не знаешь, было это или не было. Со мной или нет... Но потом вспомнишь о людях, которых знал и любил, о прекрасных людях, с которыми в разных обстоятельствах сводила судьба, и убеждаешься, что все это было. Было со мной. Не знаю, насколько удастся мой литературный опыт, но желание писать есть.





Наш очень полезный журнал

Р. Юренев

Журналу «Советский экран» исполняется шестьдесят лет. Скольким людям за этот долгий срок привил он любовь к киноискусству, на сколько вопросов ответил, скольких кинематографистов ободрил и поддержал, не подсчитать: каждые две недели — номер! Тиражи миллионные. В каждом номере десятки статей и заметок, в каждом номере фотографии и рисунки... Нет, ничего не подсчитать. Но сказать, что журнал этот массовый, народный — любимый и интересный, по-моему, можно. Очень полезный журнал.

Кинематографическая пресса появилась в России в конце XIX века, почти на десять лет раньше отечественного кинопроизводства. Позже журналы «Сине-фоно», «Вестник кинематографии», «Проэктор», «Пегас» и другие издавали частные фирмы — в основном с рекламными целями. В этих изданиях можно было прочесть, какие кинокартины предлагаются владельцам кинотеатров, какие существуют кинотеатры, конторы и ателье, какие фильмы ставятся, какие актеры в них снимаются. Но постепенно рядом с объявлениями, короткими либретто и фотографиями кинозвезд там стали появляться статьи на волнующие тогдашнюю публику темы: искусство ли кино, а если искусство, то не убьет ли оно театр, не поглотит ли все литературные произведения, а если убьет и поглотит, то как оно повлияет на нравственность и на... зрение? Постепенно краткие либретто (описания содержания фильмов) стали сменяться рецензиями, то есть критическими разборами и оценками

фильмов. Конечно, ленты компании, издающей журнал, нужно было убедительно и зазывно похвалить, но картины конкурентов можно было обругать, и чем доказательней и остроумней — тем лучше. Оттачивались перья кинокритиков. В последнем, самом молодом дореволюционном киножурнале «Пегас» рецензии отличались профессионализмом, а кроме них журнал печатал проблемные статьи, сценарии, романы и повести, подлежащие экранизации, обзоры выставок, концертов и спектаклей и даже стихи.

Великая Октябрьская социалистическая революция поставила перед киноискусством новые — просветительные, воспитательные, пропагандистские задачи и призвала в кинотеатры миллионы новых зрителей — трудящихся. Но далеко не все предприниматели и деятели кино хотели выполнять эти задачи. Гражданская война прекратила выпуск журналов. «Киногазета», находившаяся в частном владении, прямо призывала сохранить «святое искусство» от посягательств красных агитаторов. Но Советская власть твердо решила взять кино в свои руки. В 1919 году В. И. Ленин подписал Декрет о национализации кинопромышленности, была учреждена Государственная киношкола (нынешний ВГИК), вышел «Кинематограф» — первый серьезный сборник статей А. Луначарского, В. Керженцева, Ф. Комиссаржевского, Ф. Шипулинского, В. Сахновского, А. Сидорова и других, ставящий и решающий политические и эстетические вопросы киноискусства. Народный комиссариат просвещения начал издавать «Кинобюллетень» — указатель картин, просмотренных кинокомитетом. В кратких рецензиях указывались содержание и просветительная ценность фильмов. Рецензии на фильмы стали появляться и во многих газетах. Особое значение имели статьи М. Кольцова, А. Февральского, публиковавшиеся в «Правде». В 1922—23 годах выходил боевой, дискуссионный журнал «Кино-фот».

В 1923 году была учреждена центральная организация «Пролеткино», активно боровшаяся за идейное и художественное качество фильмов. Начал выходить журнал «Пролетарское кино», а затем, с 1924 года, и еженедельная газета «Кино». Редактировал ее один из первых советских киноведов — коммунист Н. А. Лебедев. Газета была рассчитана главным образом на кинематографистов, но ее сотрудники отлично понимали, что широкие и неуклонно растущие зрительские массы нуждаются в кинокритике и информации по вопросам кино. С января 1925 года, как приложение к газете «Кино», начал издаваться тоненький, но живой, оперативный и неплохо иллюстрированный еженедельный журнал «Экран киногазеты». Это и было началом журнала. На обложке его первого номера были помещены портрет Льва Кулешова, фотомонтаж из кадров его фильма «Луч смерти» и имена актеров — Хохловой, Пудовкина, Комарова, Фогеля и других. А с одиннадцатого номера (март 1925 года) журнал приобрел свое нынешнее постоянное название «Советский экран», и тираж его невиданно по тем временам вырос — до 35 тысяч экземпляров. Читатели с радостью приняли давно ожидаемое издание. Обогнав по тиражу и популярности свою родительницу, газету «Кино», журнал стал трибуной молодых, задорных, дерзких кинематографистов, искренне желающих сотрудничать с Советской властью в славном и нелегком деле просвещения масс. Они объединились в Ассоциацию работников революционной кинематографии (АРРК), в жарких дискуссиях которой смело решались творческие вопросы. Громы аррковских споров звучали и со страниц журнала. И при этом он не терял своего зрительского адреса,

был интересен, доступен и, не побоимся этого слова, — увлекателен. Там были и информации о новых фильмах, и сведения об актерах (что особенно нравится зрителям), и хлесткие рецензии и статьи, значение которых стало историческим, вошло в анналы киноведения. На страницах журнала Эйзенштейн писал о своих фильмах «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Старое и новое»; дал резкое полемическое интервью «Почему катастрофически тускнеет советское кино»; вместе с Пудовкиным и Александровым опубликовал спорную, крайнюю, но полную открытий статью «Будущее звуковой фильмы. Заявка». Пудовкин писал в «Советском экране» о своих фильмах «Механика головного мозга», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», рассуждал о воспитании молодых кинорежиссеров, о роли кино в обороне страны, в пропаганде физкультуры. Кулешов делился мыслями о подготовке киноактеров, об организации кинопроизводства. Сергей и Георгий Васильевы помещали свои ранние маленькие рецензии. В журнале печатались Вертов, Ромм, Эрмлер, Козинцев и Трауберг, Александров, писатели Асеев, Эренбург, Тынянов, Грин, Шкловский, Сейфуллина, Шагинян, сценаристы Туркин, Леонидов, операторы Левицкий, Тиссэ, Головня, зарубежные деятели культуры Барбюс, Муссинак, Блок и многие, многие другие, в том числе и актеры — Игорь Ильинский, Николай Баталов, Вера Барановская. На обложках появлялись портреты артистов не только красивых и элегантных, но создавших глубокие, впечатляющие образы. Глядели с обложек и режиссеры, и операторы. Рисовали и монтировали из фотографий эти обложки такие художники, как Родченко, братья Стенберги, Лисицкий, Пименов. Сергей Юткевич помещал свои рисунки и шаржи, а уж для кинокритиков Соколова, Херсонского, Фельдмана, Алперса и многих других журнал был родным домом. Задорный был журнал, смелый! Вот бы возродить его беспокойный, задорный характер...

Сложные судьбы кинематографии, ее успехи и неудачи, ее многочисленные организационные перестройки, естественно, отражались и на облике журнала. В 1929 году он был переименован в «Кино и жизнь» и в том же году слит с журналом «Кино и культура». В 1931 году, изменив формат, объем и ориентацию со зрителей на кинематографистов, стал называться «Пролетарское кино», затем с апреля 1933 года — «Советское кино» и с января 1936 года — «Искусство кино». Так — отметим кстати — родился наш толстый теоретический и публицистический журнал «Искусство кино». Его подчас называют старшим братом «Советского экрана». Это несправедливо. Скорее, его нужно назвать сыном, продолжившим и расширившим дело отца. Но и это будет не точно. У двух наших журналов сходные, но не аналогичные задачи. У «Искусства кино» более теоретические, у «Советского экрана» — более информационные, популяризаторские. Но и теория, и информация, и популяризация входят в задачи обоих киноизданий. И основой, сущностью обоих является критика. Требовательная, доброжелательная, вдумчивая, нелицеприятная, доказательная, справедливая. Анализ фильмов, творчества кинематографистов, осмысление связей киноискусства с жизнью.

При единстве устремлений и задач специфика у толстого и тонкого журналов все же различна. Понимая это, руководство печатью и кинематографией в 1939 году, наряду с еженедельной газетой «Кино» и ежемесячным «Искусством кино», стало выпускать «Советский киноэкран». Он просуществовал до июля 1941 года. Его работа не

была столь заметна, как в 20-е годы, но ряд важных, существенных материалов он опубликовал. Достаточно сказать, что в № 23 за 1940 год к пятнадцатилетию «Броненосца «Потемкин» Александр Фадеев ясно и категорически покончил с путаницей в определении метода, к которому принадлежит великий фильм, показав, что этот метод — социалистический реализм. Тонкий журнал в небольшой статье большого писателя решил дискуссионную и сложную проблему.

Выпуск «Советского экрана» был возобновлен с января 1957 года. Вначале журнал ориентировался на информативные задачи, не претендуя на остроту и серьезность материалов. С июля 1959 года журнал выходит как орган Министерства культуры СССР и Союза кинематографистов. Молодой творческий союз влил в оба кинематографических журнала свежую публицистическую, критическую киноведческую струю. Задачей «Советского экрана» стало вовлечение широких зрительских масс в серьезный творческий разговор о киноискусстве. Разумеется, разговор этот должен вестись доступно, ясно, интересно, целеустремленно. Сообщая читателям необходимые сведения о кинопроизводстве, о текущем репертуаре, о планах киностудий, о творческих судьбах и замыслах кинематографистов, давая сведения о зарубежном кино, об истории и технике кинематографии, о литературе по кино, — журнал должен воспитывать художественные вкусы, показывать пример взыскательного и вдумчивого отношения к киноискусству, учить не только любить, но и уважать кино.

Кинематограф все глубже и шире вторгается в жизнь. Ежегодно на экраны страны выходит сто пятьдесят новых советских игровых фильмов, десятки зарубежных, сотни документальных, научно-популярных, мультипликационных. Телевидение ежедневно демонстрирует несколько фильмов — и новых, и старых, и специально созданных для телеэкрана, и уже показанных ранее в кинотеатрах. Многие из этих картин нуждаются в комментарии, в объяснении их связей со своим временем, в анализе их художественных достоинств и недостатков. К сожалению, телевидение дает такие комментарии сравнительно редко. Поэтому особое значение приобретают статьи об истории кино, о фильмах-юбилярах, не утративших идейно-эстетической свежести за долгие годы экранной жизни.

На плечи обоих наших журналов ложится много нелегких задач. Важнейшее из искусств в настоящее время не имеет ни специализированного издательства, ни собственной газеты, хотя за годы своего существования и Госкиноиздат, и газета «Кино» сделали много полезного. Критически рассмотреть и оценить сотни фильмов, идущих на кино- и телеэкранах, наши два журнала, разумеется, не могут. Не в состоянии осветить весь кинорепертуар и наша общая пресса, поэтому многие наши картины остаются без критической оценки. Это увеличивает ответственность наших журналов за каждую статью, каждую строку, каждую оценку. Журналам приходится брать на себя и каждодневную информацию, и фундаментальную киноэстетику, не говоря уж о критике.

Убежден, что не только «Искусство кино», в основном рассчитанное на профессиональных кинематографистов и знатоков киноискусства, но и «Советский экран», круг читателей которого значительно шире и разнообразней, должны стремиться к критике глубокой и строгой. Боязнь сосредоточить внимание на недостатках или дать отрицательную оценку фильму или явлению, которые такой оценки заслуживают, недостойна советской критики. Правдой и доброжелательной требовательностью умного не обидишь. Пони-

мая, что каждый наш фильм снимается с высокими и чистыми намерениями, что ни один художник не настроен на создание заведомо неполноценного произведения, а, наоборот, мечтает сказать народу нечто новое, существенное, полезное, возвышающее, — нужно понимать, что не всем и не всегда это в полной мере удается. И критика обязана разобраться и в намерениях художника, и в результатах его творческой работы. Ведь похвалить слабую ленту — вовсе не значит убедить зрителей в ее достоинствах. Скорее наоборот: бездоказательное одобрение посредственности и неудач лишь подрывает доверие зрителей к киноискусству и, конечно же, к кинокритике. А ведь некоторые наши рецензии больше похожи на юбилейные поздравления...

Ну, а если осудить хорошее, не разобравшись в его достоинствах? Такие ошибки возможны. Но их исправят время и зрители. Внимание «Советского экрана» к отзывам зрителей, публикация их писем, мнений, вопросов и даже развернутых отзывов — хорошая традиция журнала, которая развивается, поддерживается и читательскими конференциями, и выездами редакции на предприятия, и опросами, проводимыми ежегодно, и другими формами общения со зрителями-читателями. Когда журнал публикует результаты опросов, мнения зрителей о фильмах, о лучших исполнителях ролей редко расходятся с мнениями профессиональных критиков и кинематографистов, с оценками, данными на страницах журнала. Ну, а если и случаются расхождения — их всегда можно объяснить и сделать поводом для серьезного творческого спора.

Столкновение мнений, осмысление их даст нашим социологам ценнейший материал. А изучение зрителя — одно из полезнейших направлений в работе журнала.

Кроме рецензий на наиболее интересные и значительные фильмы, критических обзоров, публицистических статей о жизни нашего общества, кроме творческих портретов как выдающихся, так и молодых, начинающих мастеров меня больше всего привлекает краткая и яркая информация о кинематографических делах, мероприятиях и событиях. Такая информация возможна и в сотню, и в несколько строк. Менее интересными мне кажутся очерки о снимающихся фильмах. Они однообразны, а иногда выглядят нескромными; к тому же фильмы далеко не всегда получаются такими прекрасными, как ожидалось. Совсем отказываться от таких очерков не нужно, но перемежать их краткими интервью с кинематографистами и краткими их ответами на вопросы о планах и сегодняшней работе было бы интереснее. (Многие материалы Эйзенштейна, Пудовкина и других классиков киноискусства, перечисленные в начале этой статьи, были такими ответами на вопросы журнала.) Это обогатит авторский коллектив редакции да и оживит диалог между создателями фильмов и зрителями.

Шестидесятилетие нашего «Советского экрана» — праздник всех кинематографистов. Как нам лучше отметить этот праздник, как лучше поздравить юбиляра? Активным участием в его работе. Помощью в его благородном и трудном деле, в его заботах об успехах великого, любимого народом искусства — кино.

В волшебной призме и за строкой анкеты

Даль Орлов,
главный редактор журнала «Советский экран»

Быстро летит время. Проходит очередной год, мы подводим итоги и устремляемся вперед — в год следующий, в следующее десятилетие, двадцатилетие... И в движении этом бывает полезно оглянуться: что же осталось там, за спиной? Вот и нашему журналу «Советский экран», такому тонкому, легкому, если подержать в руке отдельный его номер, и такому увесистому, солидному, когда годовые комплекты переплетены и установлены в ряд на полке, уже шестьдесят лет! Десятки толстенных книг — надежды, страсти, творческие мечты, свершенное и неудавшееся, радости, огорчения... Судьба тех, чья жизнь отдана искусству экрана, искусству, накрепко спаянному с делами народа, с судьбою народа, с испытаниями, выпавшими на его долю, с его историческими победами.

И все — преломленное в волшебной призме киноискусства. А говоря еще точнее, жизнь кино, зафиксированная в слове и фотоиллюстрациях. Причем надо иметь в виду, что перед нами не ретроспективный взгляд на прошедшее и не взгляд, направленный в перспективу, а практически фиксация каждого данного момента кинопроцесса в его свершении. Вот почему интересно оглянуться: в калейдоскопе, казалось бы, случайного вдруг обнаруживаются логические связи и строгие закономерности, понимание и осознание которых продуктивно для кинематографической практики.

Взять хотя бы многолетний опыт «Советского экрана» по проведению анкет-опросов читателей, выявляющих коллективное мнение о фильмах года, о лучших актерских работах. В последнем номере минувшего 1984 года такая анкета была опубликована уже в двадцать седьмой раз.

Почти двухмиллионный тираж журнала — не формальная примета его характерности, а отражение сути нашего массового издания, обращенного к огромной аудитории. Не буду останавливаться на всех особенностях формирования такого рода издания, скажу только об одной — о многосторонних и тесных контактах с читателями. Изучение и учет их мнений, потребностей, кинематографических пристрастий, желание услышать их голос и желание быть ими услышанным — вот что определяет выбор тем, жанров и вообще принципы комплектования каждого номера, а одновременно и степень ответственности за идейно-политическое, нравственное, эстетическое воспитание читателя.

Именно в таком широком контексте есть необходимость поразмышлять о зрительской анкете нашего журнала, воздав должное тем, кто в свое время придумал ее, начал, определил круг вопросов и организационные принципы. Ибо такая форма дает возможность увидеть некоторые особенности нашего кинопроцесса в целом — в зеркале общественного мнения.

После того как фильм закончен, перед его создателями встает волнующий вопрос: как примут его зрители? Понравится он или нет, вызовет ли интерес? Данные проката первыми сигнализируют о том, как складывается зрительская судьба той или иной ленты. Первые же три-четыре месяца показа многое

проясняют. Но и количество посещений — не окончательная оценка. Ведь некий зритель «Х» мог пойти на фильм, а выйдя с просмотра, дать ему отрицательную оценку или, приняв какой-либо из его компонентов благосклонно, в целом отнести его к неудачам. Так случилось, например, в 1979 году с фильмом «Женщина, которая поет», где в главной роли снялась Алла Пугачева. Картину посмотрело сорок миллионов человек, но участниками опроса «Советского экрана» она была поставлена всего лишь на 53-е место (из 128). Количество просмотревших, таким образом, не всегда соотносится с оценкой качества произведения. Хотя чаще и то и другое примерно совпадает.

Нетрудно заметить, что критерий идейно-художественного качества фильма — главенствующий в ответах на анкету «Советского экрана». Зрители оценивают картины года по пятибалльной системе. Если фильм очень понравился, оценка — 5, если произвел хорошее впечатление, то ставится — 4, если посредственное — 3, не понравился, показался серым, скучным, неинтересным — 2, если же он очень плох и зрителю даже жаль потраченного на него времени, то оценка — единица.

Конечно же, признать всеобъемлющим такой арифметический подход к классификации качества произведений искусства нельзя. Но и отмахиваться от него не следует: ведь приговор, как говорится, не окончательный. В нем отсутствует такая важная для постижения истинности суждения константа, как время, дистанция времени, ведь анкетная оценка выносится по горячим следам, по свежему впечатлению. Но что удивительно, и это будет показано ниже, такая оперативная оценка в подавляющем большинстве случаев только подтверждается временем. Это говорит о многом.

Суждения зрителей, как известно, лишены предвзятости. Далеко не каждый профессиональный рецензент может похвастаться тем же, не так ли? Вот почему для пользы дела вряд ли целесообразно пренебрегать учетом мнений, отразившихся в анкете.

Интересно, что даже условия прокатного существования той или иной ленты (количество копий, например, или время выхода ленты на экран — начало года, конец года и т. п.) не оказывают решающего воздействия на оценку картины. Сколь бы мало зрителей ни посмотрело фильм, строгая статистика, оперирующая в данном случае процентами, объективно определит удельный вес положительных или отрицательных баллов. Здесь важно не число оценок само по себе, а их качество!

В начале я сказал, что, оглядываясь, обнаруживаешь в прошедшем закономерности. Каковы же они в данном случае? Вот, например, на что обращаешь внимание: оценка зрителей, вынесенная, повторим еще раз, оперативно, по горячим следам, чаще всего совпадает с высокой оценкой лучших произведений прессой, общественностью. Выделенные зрителями произведения позже оказываются удостоенными почетных премий, призов фестивалей, других наград. Они зачастую становятся значительными событиями в истории нашего отечественного и мирового кинематографа.

Напомню, впервые конкурс «Советского экрана» был проведен в 1958 году, и тогда в числе трех лучших фильмов зрители назвали ленту режиссера Ю. Райзмана и сценариста Е. Габриловича «Коммунист». Поистине славное начало! Через год лучшим был назван фильм С. Бондарчука по рассказу М. Шолохова «Судьба человека», получивший затем Главный приз на Московском международном кинофестивале.

Прошу у читателей прощения за сухой перечень, но он так красноречив, что не нуждается, по-моему, в комментариях. Посмотрим, что было



Делегация советских кинематографистов и сотрудники «Советского экрана» в Надыме

дальше. По годам зрители называли лучшими фильмами: «Девять дней одного года» (1962) М. Ромма, «Гамлет» (1964) Г. Козинцева, «Председатель» (1965) А. Салтыкова, «Никто не хотел умирать» (1966) В. Жалакявичуса, «Журналист» (1967) и «У озера» (1970) С. Герасимова, «Они сражались за Родину» (1975) С. Бондарчука, три фильма С. Ростоцкого — «Доживем до понедельника» (1968), «А зори здесь тихие...» (1972), «Белый Бим Черное ухо» (1977), три фильма Э. Рязанова — «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1976), «Служебный роман» (1978), «Вокзал для двоих» (1983). Назовем еще «Оптимистическую трагедию» (1963) С. Самсонова, «Братья Карамазовы» (1969) И. Пырьева, «Освобождение» (1971) Ю. Озерова, «Калина красная» (1974) В. Шукшина, «Москва слезам не верит» (1980) В. Меньшова.

Вот вам почти полный список победителей зрительского жюри по анкетам разных лет. Можно ли назвать выбор случайным или неточным? Нет, конечно. Перечисленные произведения действительно образцы высокого искусства, они, каждое по-своему, отражают особенности кинопроцесса в его неустанном стремлении к расширению жанровой палитры, выразительных возможностей экрана, к глубинному постижению материала истории и сегодняшнего дня.

Здесь мы видим ленты, рассказывающие о первых годах становления Советской власти, о борьбе коммунистов за счастье народа, фильмы о войне, о той цене, какой далась нам победа над фашистскими захватчиками, фильмы высокого гуманистического содержания, сумевшие поведать о годах жестоких испытаний — через показ на экране и грандиозных битв, и отдельных человеческих судеб, но воссозданных крупно, с покоряющим художественным мастерством. Это и ленты о годах восстановления разрушенного войной хозяйства, и экранизации литературной классики, и,

что чрезвычайно важно, — произведения о современности.

Здесь в одном ряду оказываются лиричный, исповедальный фильм «Сережа» Г. Данелия и И. Таланкина и мудро сдержанная, с годами не утратившая своей притягательности картина «Доживем до понедельника» С. Ростоцкого, современные проблемные киноповести С. Герасимова и искрометные, веселые и трогательные комедии Э. Рязанова, жесткая, переворачивающая душу «Калина красная» В. Шукшина и история трех девушек, приехавших в столицу, поведанная с экрана В. Меньшовым и В. Черных и вызвавшая настоящий взрыв зрительского интереса, — «Москва слезам не верит».

Но назовем еще такие фильмы, как «Мачеха» (1973) О. Бондарева по сценарию Э. Смирнова, «Молодая жена» (1979) Л. Менакера по сценарию И. Велембовской, «Вам и не снилось...» (1981) И. Фрэза по сценарию Г. Щербаковой и «Мужики!..» (1982) И. Бабич по сценарию, написанному ею в соавторстве с В. Михайловым, — это, как говорится, чистой воды мелодрамы. Сделанные высокопрофессионально, с искренним чувством, с восхищением героями, наделенными любящими и благородными сердцами, зрителям эти фильмы не могли не понравиться!

Не менее показательным для характеристики преимущественных зрительских симпатий был бы и анализ первых десяти или первых двадцати лучших фильмов за каждый год. Этот анализ только подтвердил бы уже сказанное — широту и квалифицированность зрительских интересов и оценок. Данные опросов убедительно подтверждают вывод о возросшем культурном уровне нашего зрителя.

Обращает на себя внимание и то, что все фильмы-победители были созданы на центральных киностудиях: «Мосфильме», «Ленфильме», Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького. Исключением стал только 1966 год, когда первым был назван фильм Литовской киностудии «Никто не хотел умирать». Если судить по десяткам и двадцаткам лучших фильмов, то картина сложится несколько разнообразнее, но если выделять только самые лучшие ленты, — то она именно такова. Видимо, режиссерам и сценаристам, работающим на республиканских студиях, предстоит более тщательное изучение интересов так называемого общесоюзного зрителя. Ведь каждая лента, на какой бы студии она ни снималась, предназначена для показа в любой части страны.

Любопытно присмотреться к списку лучших актерских работ за все эти годы. Правда, поначалу такого конкурса не было, он впервые был проведен в 1962 году. Тогда лучшими были названы Тамара Семина за исполнение роли Катюши Масловой в фильме «Воскресение» и Алексей Баталов в «Девяти днях одного года».

А дальше: Николай Черкасов («Все остается людям»), Вия Артмане («Родная кровь»), Вячеслав Тихонов и Людмила Савельева («Война и мир»), Гунар Цилинский («Сильные духом»), Станислав Любшин («Щит и меч»), Олег Стриженов («Неподсуден»), Людмила Чурсина («Виринея» и «Угрюм-река»), Инна Чурикова («Начало»), Ада Роговцева («Салют, Мария!»), Василий Лановой («Офицеры»), Кирилл Лавров («Укрощение огня»), Евгений Матвеев («Сибирячка»), Людмила Касаткина («Помни имя свое»), Светлана Тома («Табор уходит в небо»), Александр Калягин («Неоконченная пьеса для механического пианино»), Николай Еременко («Пираты XX века»), Дмитрий Золотухин («Юность Петра»), Александр Михайлов («Мужики!..»), Ирина Муравьева («Карнавал»), Олег

Янковский («Влюблен по собственному желанию») — вот имена некоторых из актеров-победителей и фильмы, в которых они участвовали.

Некоторые актеры были названы лучшими и два, и три раза: Василий Шукшин («Калина красная», «Они сражались за Родину»), Станислав Любшин («Щит и меч», «Пять вечеров»), Наталья Гундарева («Сладкая женщина», «Однажды двадцать лет спустя»), Нонна Мордюкова («Русское поле», «Возврата нет»), Андрей Мягков («Ирония судьбы, или С легким паром!», «Служебный роман»), а трижды были названы Татьяна Доронина («Старшая сестра» и «Еще раз про любовь», «Три тополя на Плющихе», «Мачеха») и Иннокентий Смоктуновский («Гамлет», «Берегись автомобиля», «Чайковский»).

Вероятно, изучение тех актерских работ, которые признавались зрителями лучшими в течение доброй четверти века, могло бы стать предметом специального научного исследования. Почему именно эти работы, а не другие, почему именно эти актеры? Какую ведущую мысль и эмоцию привнесли они с собой на экран, что так запомнилось и полюбилось миллионам людей, приходящим в зрительные залы? Вопросы эти можно поставить перед киноведами, социологами, обществоведами. Ведь не случайно именно эти образы, этих актеров зрители назвали своими любимыми героями.

Недаром говорят, что лицо актера — лицо героя. Вместе с тем если зрители засвидетельствовали удачную работу актера, значит, они признали, приняли и фильм, в котором он участвует. Закономерность почти не знающая исключений. А исключения, как известно, подтверждают правило. Поэтому, вспоминая наиболее удачные, по мнению зрителей, роли разных лет, отдадим должное не только их исполнителям, но и тем, кто создавал фильмы, в которых они отличились.

Лучшим фильмом 1963 года была названа «Оптимистическая трагедия», а лучшей актрисой — исполнительница роли Комиссара Маргарита Володина, через год такая же ситуация с картиной «Председатель», когда актером-победителем стал Михаил Ульянов. Еще через год — впереди «Гамлет» и Иннокентий Смоктуновский в роли Гамлета. В 1973 году на первом месте — «Мачеха» и актриса Татьяна Доронина, сыгравшая здесь центральную роль. На следующий год — «Калина красная» и Василий Шукшин как актер в ней. В 1980 году победил фильм «Москва слезам не верит», а среди актрис — Вера Алентова, исполняющая в нем главную роль. В 1978 году случай совсем редкий: Алиса Фрейндлих и Андрей Мягков названы лучшими за исполнение центральных ролей в картине «Служебный роман», а сам «Служебный роман», как уже было сказано, возглавил список фильмов-победителей. Между прочим, в творческой биографии режиссера Э. Рязанова подобный факт не единственный. В 1983 году, помните, лучшим фильмом был назван «Вокзал для двоих», а исполнительница главной роли Людмила Гурченко была признана лучшей среди актрис. Так же как лучшим актером эпизода, по мнению зрителей, оказался Никита Михалков.

Приведенные примеры подтверждают мысль о том, что трудно отделить актерский успех от успеха фильма в целом. Все, что хотят вложить создатели ленты в свое произведение, конечный итог их усилий, самый важный «инструмент» в их руках, — это, конечно же, актер. Выбор актера — важнейшая составная удачи будущего фильма...

Анкета, опубликованная в 1983 го-

ду, отличалась от предыдущих. К уже известным вопросам редакция добавила новые:

«Какой из музыкальных фильмов вам понравился больше всего?»; «Назовите лучшую комедию»; «Назовите лучший советский фильм на военно-патриотическую тему»; «Назовите лучший детектив, приключенческий фильм»; «Назовите лучшую эпизодическую роль, актера или актрису в этой роли»; «Назовите лучшую работу оператора в фильме»; «Назовите лучшую работу композитора в фильме»; «Назовите лучшего зарубежного актера в роли».

Восемь новых вопросов! Для чего это было сделано?

Прежде всего тем самым выражалось доверие к кинематографической квалификации зрителей. Ведь новые вопросы имеют в виду более дифференцированный подход к оценкам фильмов. Возникает необходимость рассматривать их и с тематической, и с жанровой точек зрения, акцентировать внимание на некоторых кинематографических профессиях, что в свою очередь приводит к активизации зрительского восприятия, а ведь это и является одной из задач журнала. Кроме того, отвечая на дополнительные вопросы, зритель более полно выявляет свое лицо, а это также одна из целей анкеты. Ведь тем самым кинематографисты могут лучше узнать своего зрителя.

Ответы на перечисленные восемь вопросов известны, они опубликованы в № 10 «Советского экрана» за 1984 год. По порядку перечисленных выше разделов анкеты они выглядят так: «Мы из джаза» («Мосфильм», сценаристы А. Бородянский, К. Шахназаров, режиссер К. Шахназаров), «Женатый холостяк» (Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, сценарист А. Шайкевич, режиссер В. Роговой), «Шел четвертый год войны...» (Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, сценарист А. Беляев, режиссер Г. Николаенко), «Возвращение резидента» (опять киностудия имени М. Горького, сценаристы О. Шмелев, В. Востоков, режиссер В. Дорман), Никита Михалков (роль Андрея в фильме «Вокзал для двоих»), операторы Е. Гуслинский и В. Нахабцев за работу в фильме «Анна Павлова», композитор Алексей Рыбников за работу в фильме «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты» и, наконец, Анни Жирардо и Адриано Челентано.

Думаю, что ответы эти тоже говорят о многом. В одних случаях со зрителями хочется согласиться, в других поспорить. Но нравятся нам мнения зрителей или нет, они существуют объективно. Не — думать над ними, не изучать их нельзя. При всей условности учета мнений и одновременно статистической безусловности подсчета голосов и баллов, который вот уже в течение почти трех десятилетий проводят сотрудники Главного вычислительного центра ЦСУ СССР (за что им огромное спасибо!), следует признать, что анкета «Советского экрана» чрезвычайно интересна. Она свидетельствует о повышении роли киноискусства в нашей жизни, о том, что «адрес» наших фильмов сегодня широк, как никогда. За скупой строкой анкеты пульсирует живая человеческая мысль.

Существуют и другие методы изучения зрительской аудитории и ее интересов. Социологи, киноведы, работающие в научно-исследовательских институтах, активно трудятся в этом направлении. Объединение усилий, комплексное, всестороннее исследование этой важнейшей проблемы — кино и зритель — может стать полезным вкладом в дело дальнейшего идейно-творческого роста советской кинематографии.

Опыт содружества

В жизни нашего кинематографа немало памятных дат. И вот еще одна: журналу «Советский экран» — 60 лет! Событие примечательное и по-особому близкое миллионам кинозрителей. Широко и оперативно освещающий жизнь советского кинематографа, его историю, его насыщенную событиями современную практику, «Советский экран» является необходимым и добрым спутником поистине необъятной киноаудитории. Об этом свидетельствует почти двухмиллионный тираж журнала. Безусловно, «Советский экран» — одно из самых массовых киноизданий в мире. И нет такого уголка в нашей стране — от суровых северных широт до знойных южных окраин, — где бы не ждали с нетерпением и не прочитывали с пристальным вниманием свежий номер «Советского экрана». В этом не раз на собственном опыте убеждались и мы, надымчане, труженики Северной Тюмении, осваивающие газовые месторождения Западной Сибири.

С редакцией «Советского экрана» наш коллектив ордена Трудового Красного Знамени производственного объединения «Надымгазпром» уже несколько лет связывает особая, трудовая и творческая дружба. Она зародилась еще в 1981 году при активном содействии Тюменского обкома КПСС. Заключая договор о содружестве, наши коллективы взяли взаимные обязательства, направленные на конкретное, реальное воплощение в жизнь союза труда и киноискусства.

Сегодня мы можем с уверенностью сказать: планы успешно реализуются в жизнь! У журналистов «Советского экрана», у многих мастеров советского кино появилась теперь, образно говоря, «постоянная прописка» в тюменском крае, в нашем Надыме. Стали регулярными встречи кинематографистов с газодобытчиками, премьеры и обсуждения новых фильмов. В залах Надыма, в тундровых поселках, на рабочих площадках, где ведется газодобыча, выступали народные артисты СССР П. Глебов, Л. Смирнова, народные артистки РСФСР Ж. Прохоренко, И. Саввина, З. Кириенко, заслуженные артисты РСФСР В. Теличкина, Г. Корольков, режиссер Б. Дуров, кинодраматурги Д. Орлов, А. Арканов, А. Инин, кинооператор А. Антипенко и многие другие. Памятны эти встречи! И, думается, не только нам, но и кинематографистам. Одним из них посчастливилось стать свидетелями добычи триллионного кубометра тюменского газа. Другим — праздновать вместе с нами десятилетие Надыма (вот как молод наш город!). Третьим — совершить перелет из Надыма к берегу Обской губы в Ямбург — новый перспективнейший центр газодобычи. «Десант» «Советского экрана» доставил к пионерам освоения Ямбурга пионеров-кинематографистов, первыми ступивших на эту землю. «Мелехова играл в «Тихом Доне»!» — узнают ямбуржцы. — «А вон — Наталья!» Разве забыть народным артистам Зинаиде Кириенко и Петру́ Глебову эту встречу — в заполярном поселке, где еще ни разу не демонстрировалось кино, но уже налажен живой контакт зрителей с популярными артистами.

Но не только кинематографическими праздниками отмечено наше содружество. Редакцией журнала, ее творческим активом проводится постоянная кропотливая работа по идейному и эстетическому воспитанию тружеников Надыма. Это — встречи, консультации, помощь кино- и фото-



Книги по кино были подарены библиотеке объединения «Надымгазпром»

любителям города. Это приглашение — в качестве гостей редакции — наших передовиков социалистического соревнования на Московский и Ташкентский международные кинофестивали. Это большая практическая помощь, оказанная «Советским экраном» в улучшении кинообслуживания жителей Надыма. Не раз журнал на своих страницах остро ставил вопрос о том, что в Надыме показываются в основном старые фильмы. И результаты не замедлили сказаться. Теперь новые фильмы поступают к нам более ритмично, и часто вровень с Тюменью, а то и опережая, знакомимся мы с лучшими произведениями экранного искусства.

На страницах «Советского экрана» постоянно отражается живая летопись содружества газодобытчиков Надыма с кинематографистами. И мы, в свою очередь, с удовольствием присуждаем ежегодную рабочую премию «Надымгазпрома» ведущим киноведам и критикам, выступающим на страницах журнала.

Дворец культуры в Надыме украшает выставка фотопортретов деятелей советского кино (работы Н. Гнисюка), переданная «Советским экраном» в дар городу. Усилиями редакции журнала создана и постоянно пополняется библиотека по киноискусству. Каждая книга в этом собрании, уже насчитывающем несколько сотен томов, — личный дар ее автора. Прочитайте дарственные надписи на сотнях книг, и вы почувствуете живое дыхание нашего содружества!

Много памятного, полезного, жизненно необходимого для людей, работающих в нашем суровом крае, на самых передовых рубежах пятилеток, уже сделано. Верим, что будет сделано еще больше. Мы ждем новых встреч не только с любимыми киноактерами, но и с ведущими сценари-

стами, режиссерами, кинооператорами, мастерами образной публицистики, художниками кино, композиторами. И если они захотят глубже, детальнее, основательнее познакомиться с нашей работой, жизнью, с нашими планами и мечтами, — мы предоставим им такую возможность. Работа и жизнь на Севере имеют особую специфику, особые социальные и психологические факторы. Думаем, что это серьезный исследовательский материал не только для ученых, но и для писателей, мастеров экрана. И мы уверены: родятся новые волнующие картины о современниках, осваивающих необъятные богатства Западной Сибири.

Нам есть что показать. Наш трудовой коллектив является одним из ведущих в отрасли. За высокие производственные достижения в десятой пятилетке объединение «Надымгазпром» удостоено ордена Трудового Красного Знамени. Конечно, у нас немало нерешенных проблем. Перед нами, как и перед всеми нефтяниками и газодобытчиками Тюмени, стоят новые сложные задачи. Их решению мы отдаем все свои силы. По праву наш коллектив назван кузницей кадров для северных месторождений. Все это вклад в великую созидательную работу нашей страны.

Ей сообща отдаем мы свои силы. Каждый на своем участке. Весь советский народ. Опыт содружества большого рабочего коллектива и критико-публицистического журнала «Советский экран», обращенного к самым широким массам, убедительно подтверждает это. Мы вместе вписали и — обязательно! — еще впишем новые яркие страницы в живую летопись дружбы тружеников Надыма и мастеров советского экрана.

Об этом нам и хотелось сказать всем творческим работникам, друзьям «Советского экрана», который мы горячо поздравляем с шестидесятилетием.

В. В. Стрижов, генеральный директор объединения «Надымгазпром», заслуженный работник газовой промышленности,
А. А. Хоруженко, секретарь парткома объединения,
Н. Н. Межевич, А. Г. Мозалев,
***В. В. Гринев**, операторы по добыче газа*

В «Искусстве кино» № 1 за 1985 год на с. 114 второй абзац сверху в левой колонке следует читать: «Фильмы стали не только смотреть, но и слушать. В картине «Петербургская ночь» режиссеры Г. Рошаль и В. Строева с артистом Б. Добронравовым...» — и далее по тексту. Редакция приносит читателям извинение за допущенную неточность.

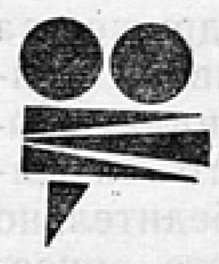












теория и история

О ленинской теме в современном кино рассказывают актер Юрий Каюров и режиссер Владимир Коновалов

Что такое язык кино? Окончание статьи И. Лисаковского.

«Хранить постоянно» — гриф на архивной папке. Впервые публикуется сценарий Ю. Райзмана «Берлин» (1945)

«ОКТЯБРЬ» (1927). Режиссеры С. Эйзенштейн, Г. Александров, оператор Э. Тиссэ

Мемуары и публикации

Издано о кинематографе

К 115-й годовщине со дня рождения В. И. Ленина

Неисчерпаемый источник вдохновения

Юрий Каюров

Почти шесть десятилетий насчитывает советская Кинолениниана. Среди ее создателей — имена замечательных актеров, режиссеров, драматургов. Мне посчастливилось прикоснуться к этой великой теме. Образ Ленина вошел в мою жизнь, повлияв на мою судьбу.

Еще в студенческие годы я был буквально потрясен фильмом «Ленин в 1918 году». Я не видел актера Щукина. На экране был Ленин. Мой Ленин. И вот спустя время художественный руководитель студии «Мосфильм» И. Пырьев утверждает меня — артиста Саратовского драматического театра — на роль... Ленина в картине А. Рыбакова «В начале века». Фильм повествовал о годах шушенской ссылки, эмиграции в Мюнхене, Лейпциге, Женеве, о создании и выпуске «Искры». Действие картины охватывало значительный период ленинской биографии, в отличие от множества произведений, касавшихся какого-то определенного момента жизни вождя.

Ленин в нашей картине был молод, полон сил, влюблен. Вероятно, помогало мне и возрастное совпадение. Конечно, я еще не вполне ощущал всей громадной степени ответственности за свою работу. Но уже тогда начал я исследовательский труд, который не прекращается и по сей день: изучение огромной литературы, мемуаров, документов того времени, изобразительного материала, беседы с людьми, лично знавшими Ильича. И все же главным ориентиром в постижении гения Ленина на протяжении всех лет моей работы стали ленинские книги.

Так, уже первая киноработа оказалась шире конкретной роли. Напряженный, кропотливый труд раскрыл передо мной иные горизонты образа, дал ощущение перспективы.

Верна мысль Максима Штрауха, неоднократно повторявшего, что показать сколько-нибудь полно Ленина не под силу одному актеру: это задача поколений художников. Тем более невозможно это сделать на материале одной роли. Поэтому я всегда стараюсь конкретизировать сверхзадачу каждой новой работы, передать внутренний мир Ильича во взаимосвязи с определенным временем, определенной общественной ситуацией. Готовясь к новой роли, я ищу иные краски для воплощения существующего во мне единый образ Ленина. Так, в «Почтовом романе» мне хотелось использовать мягкую, лиричную палитру, благодаря которой открывались бы новые грани ленинского характера.

Двадцать пять лет в театре, кино, на телевидении продолжаю развитие этой поистине неисчерпаемой темы. И каждая роль — первая. Каждый раз заново.

Когда Юлий Карасик пригласил меня участвовать в создании картины «Шестое июля», я, познакомившись с драматургическим материалом, решил отказаться. Сумею ли я прожить этот



«В НАЧАЛЕ ВЕКА». В роли В. И. Ленина — Ю. Каюров, Н. К. Крупская — Е. Ситко

день первого года революции, минуты которого, казалось, были спрессованы величайшим драматическим напряжением? Сумею ли передать накал серьезнейшей борьбы Ленина во главе партии большевиков с предательством и авантюризмом левых эсеров?

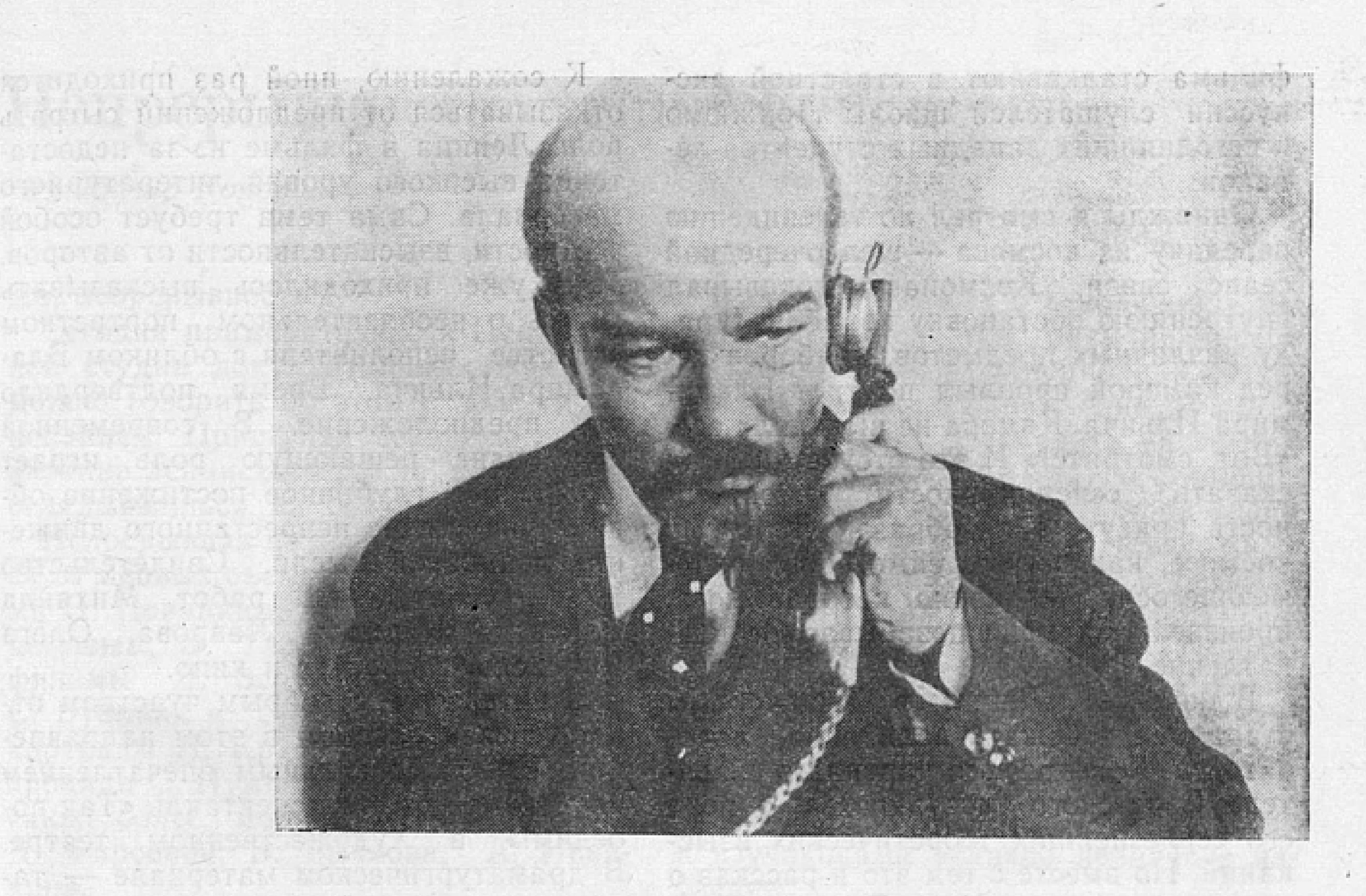
Избрать верное решение роли, определить ее существо во многом помогла работа «Очередные задачи Советской власти». Хрестоматийно известная мысль Владимира Ильича о том, что в каждый момент надо найти то особое звено в цепи событий, за которое надо всеми силами ухватиться, чтобы вытащить всю цепь, стала для меня верным ключом в определении зерна роли не только в «Шестом июля», но и во всех других работах.

Фильм решался в документальной манере. Стилистика картины требовала особого уровня правды. Я внимательно вглядывался в фотографии Ильича из серии знаменитых работ Павла Жукова, о которых сам Ленин говорил: «Первые снимки, на которых я похож...», — запоминал каждую черточку...

Но главной моей задачей было передать внутреннее состояние предельной сосредоточенности, напряженнейшей работы стратегической мысли вождя в минуты, когда решалась судьба государства.

Поэтому мы с режиссером отказались от клишированных во многих фильмах и спектаклях приемов игры. Мы старались использовать предельно скупые краски, портретные характеристики, преодолевая в чем-то и штамп зрительского восприятия.

«Ленин в Париже» — моя последняя по времени работа над образом Ленина. От предыдущих она существенно



«ШЕСТОЕ ИЮЛЯ». В роли В. И. Ленина — Ю. Каюров

отличается самим подходом к решению центрального характера в художественной структуре картины. Уже в литературном сценарии меня привлек новаторский принцип композиции: сопряжение различных исторических эпох, вскрывающее внутреннюю связь событий Парижской Коммуны и Октября, конфликтов первых десятилетий века и проблем 80-х годов. Герои фильма, свободно и органично перешагивающие временны́е и географические границы, вступали со своими потомками в диалог. После проб, репетиций я сказал Сергею Иосифовичу Юткевичу: «Я понял, что в этой картине мне надо по-новому и г р а т ь Ленина. Этого требует художественно-документальная стилистика ленты». Важно отметить, что необходимость показать Ильича предельно естественным человеком в необычных, часто метафорических, условных обстоятельствах, предложенных сценарием, исподволь вызрела во мне, стала основой работы. Этого желал и режиссер. Кроме того, чрезвычайно интересно было изучить и затем отобразить именно данный этап ленинской судьбы. Годы парижской эмиграции, события тех лет были мне практически неизвестны. Как правило, произведения Ленинианы освещают пред- и послереволюционный период. О времени и обстоятельствах создания партийной школы в Лонжюмо недостаточно осведомлен и зритель.

Особенно привлекало и радовало то, что к теме обратились Евгений Габрилович и Сергей Юткевич. Работать с такими мастерами — редкое счастье для актера.

Некоторые эпизоды фильма особенно дороги и памятны мне. Остро волнует меня и эпизод, в котором авторы

фильма сталкивают в страстной дискуссии слушателей школы Лонжюмо и сегодняшних западных студентов-леваков.

Однажды я смотрел по телевидению передачу из космоса — шел очередной сеанс связи. Космонавт показывал внутреннюю обстановку корабля. В ряду различных предметов, приборов перед камерой проплыл портрет Владимира Ильича. Камера не выделила его: «Вот, смотрите!» И это отсутствие, так сказать, сенсационности, естественность присутствия образа Ленина в космосе, как чего-то само собой разумеющегося, жизненно необходимого, произвели на меня незабываемое впечатление.

В фильме «Ленин в Париже» мы старались избежать назидания, нарочитости. Конечно, это картина о создателе Советского государства, о поре его серьезнейших теоретических изысканий. Но вместе с тем это и рассказ о человеке с улицы Мари-Роз, которого в многомиллионном Париже мало кто знал. Мне кажется, эта киноработа интересна поиском неканонизированных средств в развитии ленинской темы. Нисколько не снижая уровня разговора, мы были доверительны со зрителем. Ведь сам Ильич был чрезвычайно скромен, и нам хотелось создать его облик скромными средствами, перейти с привычного «крупного» плана на «средний».

К сожалению, иной раз приходится отказываться от предложений сыграть роль Ленина в фильме из-за недостаточно высокого уровня литературного материала. Сама тема требует особой честности, взыскательности от авторов. Мне уже приходилось высказывать мысль о необязательном портретном сходстве исполнителя с обликом Владимира Ильича. Время подтвердило это предположение. В современной Лениниане решающую роль играет внутреннее, глубинное постижение образа, ощущение непрестанного движения ленинской мысли. Свидетельство тому — успех новых работ Михаила Ульянова, Кирилла Лаврова, Олега Янковского в театре и кино.

С интересом, с добрым чувством отношусь я к поискам в этом направлении. Наиболее сильным впечатлением последних лет стал спектакль «Так победим!» в Художественном театре. В драматургическом материале — такая мощь, такой накал внутренней жизни Владимира Ильича! Каких сил требует спектакль от исполнителя! Серьезная работа Александра Калягина вызывает во мне огромное уважение.

Думая о Ленине, мы учимся понимать прошлое и прозревать будущее. Жизнь и творчество вождя революции — неисчерпаемый источник вдохновения для советских художников, и впереди нас ждут новые открытия, к которым ведут новаторские поиски.

Непрерывность ленинской темы

Владимир Коновалов

Да, непрерывность...

Сегодня применительно к Центральной студии документальных фильмов можно говорить об этом с полным основанием. Приступая сейчас к любой картине ленинского цикла, непременно оглядываешься на созданное.

Непрерывная нить Ленинианы тянется от первых съемок вождя операторами П. Новицким, А. Левицким, Н. Ермоловым, Э. Тиссэ и другими через фильмы Д. Вертова, И. Копалина, С. Бубрика в сегодняшний день — к картинам Л. Кристи, ветеранов кинохроники С. Пумпянской и И. Грека, а также более молодых режиссеров — Д. Фирсовой, Б. Рычкова, А. Иванкина.

И если сегодня мы вспомним различные аспекты ленинской деятельности, особенности личности великого пролетарского вождя, то увидим, что многие из них стали содержанием документальных фильмов, созданных на нашей студии. Удачное решение ленинской темы всегда было результатом истинного творчества, длительного поиска.

Плодотворная традиция воплощения ленинского образа в фильмах студии — стремление исходить непосредственно из самих ленинских свершений и идей и найти им образный киноэквивалент.

Вслед за всемирно известной картиной Д. Вертова «Три песни о Ленине» мне более всего вспоминаются в этом плане «Три весны Ленина» Л. Кристи и «Поезд в революцию» Д. Фирсовой.

В фильме Л. Кристи ярко показано, как годы сибирской ссылки Ленина сильнейшим образом повлияли на него, укрепили его убежденность в необходимости пролетарской революции.

В фильме «Поезд в революцию» мы видим, как меняется ритм ленинской жизни с ростом революционной ситуации в России. Стремление быть в центре событий, руководить массами и партией в решающие минуты становится непреодолимым и сметает на своем пути все препятствия. Неудержимо мчится ленинская мысль в революцию...

Традицией стали и контакты коллектива студии с Центральным музеем Владимира Ильича Ленина, с Институтом марксизма-ленинизма при ЦК КПСС и другими научно-исследовательскими учреждениями, хранящими и изучающими великое ленинское наследие.

На студии создано два фильма о музеях Ленина в Советском Союзе. И вот теперь предстоит создать третий — о музеях Ленина за рубежом: во Франции и Швейцарии, в Финляндии, Польше и других странах. Представляется чрезвычайно важной задача этой картины; ее цель не просто запечатлеть музейные экспозиции, раскрывающие этапы жизни вождя революции в разных странах Европы, но и показать, как сегодня, спустя десятилетия, наши современники за рубежом воспринимают силу ленинских идей. А это означает — показать влияние ленинизма на современный исторический процесс.

Литература о Ленине, сценическая и экранная Лениниана постоянно пополняются. Все новые выставки и музеи открываются в разных концах планеты.

Музеи Ленина за рубежом — тема большая и сложная. Предстоит еще найти творческий подход к этой теме, ее решение.

Показать и сказать

О языке кино — его объеме и функциях

И. Лисаковский

Статья II

Вербальный художественный язык — язык литературы — считается наиболее всеохватным, наиболее универсальным. Это общепризнано. Соответственно и литература почитается как самый всеобъемлющий, самый могущественный вид художественного творчества. Об этом, собственно, и говорит С. Герасимов: «Служа кинематографу и любя его, я утверждаю: литература безгранична в своей мощи и сейчас. Она только внешне отодвинута на третий план телевидением и кино»[1]. Не будем здесь затрагивать вопрос о «лидерстве» того или иного искусства в смысле его распространенности, популярности — не об этом речь. Но что касается возможностей литературы — они по-своему все же шире и богаче, чем возможности любого из пластических, или, как их иногда называют, «иконических», искусств. И будущее, по-видимому, ничего принципиально нового в это соотношение не внесет. И все же вопрос — хотя бы вкратце — требует уточнения.

Бóльшая многозначность и емкость словесного образа (по сравнению с пластическим) обеспечивается значительно большей абстрагированностью вербального языка. Это его фундаментальное свойство. И, повторим, превзойти слово в непосредственной передаче мысли вряд ли возможно. Но литература — это, разумеется, не только «чистая» мысль. И при восприятии литературного текста его «расшифровка», понимание неизменно направлены в сторону максимально возможной конкретизации (от конкретного вйдения отталкивается ведь и художник слова, и наиболее успешная «расшифровка» текста — адекватность читательского вйдения авторскому).

Это означает, что литература, давая простор воображению, фантазии читающего, предоставляя ему «право выбора» в различении героев, событий, обстоятельств и т. д., в конечном итоге ведет его к своему, индивидуально-«единичному» представлению и пониманию (они, разумеется, во многом зависят от личности читателя, его «тезауруса»). Таким образом, вариантность словесного образа, существующая как возможность, «преодолевается» в индивидуальном восприятии. А последнее неизменно тяготеет к образно-зрительной конкретности. Эта особенность восходит к той более общей закономерности, которую подчеркивал В. И. Ленин, конспектируя гегелевские «Лекции по истории философии»: «...вообще язык выражает в сущности лишь общее; но то, что мыслится, есть особенное, отдельное»[2].

Из сказанного, в частности, следует, что «прямое» пластическое изображение как наиболее полное выражение этого особенного, отдельного — то же экранное изображение, например, — может быть значительно полнее и богаче, чем словесное описание, пусть даже самое виртуозное. И в обыденном (и не только обыденном) пони-

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1985, № 3.

[1] «Литературная газета», 1984, 2 мая.

[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 249.

мании старая истина о том, что лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать, отнюдь не теряет своей ценности. В движении от потенциально многозначной, словом высказанной мысли к единично-конкретному изображению (и наоборот) и таится, видимо, диалектика антитетичности и взаимодополняемости вербальных и пластических образов, их непременное противостояние в рамках столь же непременного единства в таком синтетическом искусстве, каким является кинематограф.

Справедливо выказывая литературе почтительное уважение, признавая ее бесспорную силу и особое положение в ряду искусств, не будем упускать из виду по крайней мере двух обстоятельств. Во-первых, владеющая всем могуществом и глубиной слова литература — в силу того, что она владеет только им — «сказать все» в искусстве явно не может. Это неопровержимо доказывают другие виды художественного творчества — уже самим фактом своего существования. Во-вторых, это чудодейственное в своих возможностях слово — единственное и абсолютное оружие литературы — принадлежит не только ей. Слово великолепно работает на сцене, на радио и телевидении и, конечно же, в кино. Работает, понятно, несколько поиному — мы уже говорили об этом. И если, допустим, экран по сравнению с литературой что-то, естественно, не добирает или теряет, то при создании полноценного художественного образа он компенсирует это такими средствами, о которых литература может разве что мечтать...

Впрочем, любой разговор о возможностях различных видов творчества или о их взаимоотношениях, иерархии еще не решает вопроса об особенностях их языков как таковых. Но приведенные нами общие соображения помогут ближе подойти к пониманию одного из решающих качеств киноязыка, имеющего несомненное методологическое значение.

Этим качеством является универсальность (универсализм).

Такое утверждение требует пояснения. Универсальным обычно признается естественный словесный язык, и следовательно, — язык литературы. Универсальным потому, прежде всего, что его средства позволяют создать наиболее разносторонний и многоплановый художественный образ, образ-понятие. В рамках литературы, в рамках словесного искусства возможности этого языка самодостаточны и абсолютны [3]. Но подобными свойствами обладают и невербальные языки — разумеется, в несловесных видах искусств. Например, в музыке. Ее возможности в создании удивительных по глубине и многозначности образов сомнению не подлежат. Образов чувственных, предельно абстрагированных, во многом противоположных образам-понятиям. Но язык здесь также «абсолютен» и самодостаточен. Даже в тех музыкальных жанрах, которые включают литературные тексты (песня, кантата, опера), именно музыка синтезирует слово, образы остаются музыкальными. Но главное, пожалуй, то, что нет такого человеческого чувства — и тончайшего его оттенка! — нет такого душевного состояния, о котором не могла бы убедительно «рассказать» музыка. Позволяет ли все это относить язык музыки к универсальным? Думается, позволяет.

А если так, если универсален не только язык литературы, но и музыки, то какая закономерность, какие об-

[3] Следует иметь в виду, что литература может рассматриваться как понятие обобщающее. Существуют точки зрения, согласно которым литература не столько отдельный вид, сколько особый род искусства, целая сфера художественного творчества, включающая ряд искусств, основанных на использовании слова.

щие принципы стоят за этим? Анализ показывает: собственными языками, универсальными по своему характеру, обладают те сферы художественного творчества, которые объединяют искусства по принципу основных видов человеческого восприятия: сфера *слова* (искусства, воспринимаемые через чтение), сфера гармонизированного *звучания* (музыкальные искусства, воспринимаемые через слух)... Третьей в этом ряду, по логике вещей, должна стать сфера творчества, воспринимаемая преимущественно визуально, при помощи зрения, — все то, что мы относим к искусствам *зрелищным* — изобразительным, скульптурно-пластическим, актерско-исполнительским и т. д.

С этой третьей сферой дело обстоит сложнее. Самая первая реакция столь же неизбежна, сколь и справедлива:

— Какие общие приемы, какой общий язык могут быть у таких разных видов художественного творчества?

Действительно, в отличие от относительно однородных в языковом отношении словесных и музыкальных искусств в сферу, обозначенную нами как преимущественно визуальную, попадает наибольшее количество искусств, которые подчас разительно отличаются друг от друга и, разумеется, могут объединяться по разным иным признакам (значительное их количество и разновидности обусловлены, видимо, тем естественным обстоятельством, что существенное большинство из доступной нам информации мы воспринимаем через зрение). Кроме того, среди искусств этого ряда немало синтетических, в которых прямая визуальная изобразительность сочетается с той же литературой или музыкой (театр, кино, телевидение, опера, балет).

Для того чтобы снять возникший вопрос, нужны две оговорки. Во-первых, точнее обозначим те виды искусств, о которых идет речь. Это, конечно, не просто визуально воспринимаемое художественное творчество (хотя для удобства интересующего нас разговора такая группировка вполне допустима). Будем иметь в виду, что произведения, стабильно воплощенные в некотором материале и не развивающиеся во времени, то есть творения живописи и графики, скульптуры и архитектуры, принято относить к *пространственным*, а, скажем, танец, театральный спектакль или кинофильм — к *пространственно-временны́м* искусствам (в противовес им литература и музыка представляют чисто *временны́е* виды творчества)[4]. Вопрос об универсальности тех или иных художественных языков, стало быть, можно соотносить с морфологической классификацией искусств, в основе которой лежит онтологический критерий.

Вторая оговорка касается самого термина *универсальный* в применении к языку искусства. Этимология и обычное употребление слова «универсальный» («общий», «всеобъемлющий») могут несколько смещать смысл этого сочетания, но оно сложилось, принято в литературе, и искать замену вряд ли целесообразно. Просто нужно помнить, что эта универсальность — или все-таки, быть может, точнее *универсализм* — направлена не «вовне», а «вовнутрь» понятия, и речь, следовательно, идет не о каком-то общем художественном языке для живописца и танцовщика или скульптора и кинорежиссера, а — повторим — об особенностях и возможностях самого языка, его способности

[4] Утвердившееся в эстетике деление искусств на пространственные, временны́е и пространственно-временны́е исходит не из различия их *изобразительных возможностей* (они, разумеется, не ограничиваются возможностями передачи только действия, процесса или только материальной субстанции, тела), а из различных *форм их бытия*.

к созданию наиболее разностороннего и многозначного, динамичного художественного образа.

Именно таков язык кинематографа. Выразительные средства других пространственных и пространственно-временных искусств «частичны» по отношению к возможностям экрана, с их помощью могут быть отображены как бы отдельные стороны и грани, моменты и состояния характеров, обстоятельств, событий. Эти искусства либо статичны и лишены временно́го развития (рисунок, скульптура, фотография), либо значительно более избирательны и условны, чем кино (театр, цирк, пантомима). Из всех существующих ныне искусств как в воспроизведении, так и в восприятии кинематограф наиболее адекватен реальной жизни, наиболее близкий в и д и м ы й ее аналог.

Эта ситуация сложилась относительно недавно: на разных этапах исторического развития р а з н ы е пространственно-временные искусства отражали видимую реальность с наибольшей для своего времени полнотой. Выдающееся место занял здесь театр — особенно с приходом на сцену реалистической драматургии и реалистичной манеры актерской игры. Роль наиболее достоверного «зеркала» жизни театр достаточно долго сохранял и после появления кино — в первые годы поисков своих собственных средств выражения «Великий немой» еще не мог претендовать на всеохватность и универсализм.

Но это время пришло, язык кино стал могучей и наиболее безусловной системой отображения реальной жизни во всех ее проявлениях, системой, вобравшей в себя особенности и достоинства практически всех существующих видов искусства, подчинившей своим художественным нуждам универсальные языки литературы и музыки. Говоря словами Эйзенштейна, «для каждого из искусств кино является как бы высшей стадией воплощения его возможностей и тенденций»[5]. Для каждого из пространственно-временных искусств, говоря точнее.

Язык кино, таким образом, существенно выделяется и в ряду универсальных языков искусства — выделяется многообразностью, разнохарактерностью своих элементов и, соответственно, сложностью правил их сочетания. Но основные закономерности функционирования и развития универсальных систем — общие.

Обратим внимание на некоторые из них. Универсализм киноязыка, как упоминалось, не в том, что его средства пригодны для других видов творчества (хотя, известно, на многих из них можно проследить и своеобразное влияние кино). Особенность скорее обратная: исторически сложившиеся приемы этих иных видов искусств кинематограф относительно спокойно, естественно синтезирует и переводит в арсенал собственных художественно-выразительных средств.

Вряд ли нужно доказывать, к примеру, сколь много и щедро отдает кинематографу изобразительная сфера. В своих видах и жанрах она обладает многими принципиальными языковыми правилами и неисчислимыми нюансами их воплощения. Кинематограф, разумеется, никогда не будет в состоянии «присвоить» и отразить их в полном объеме (да и возможна ли, нужна ли такая подмена одного искусства другим?!). Но очень значительная часть из того, чем располагают сегодня живопись и графика, даже скульптура и архитектура, не говоря уже о фотографии, в том или ином виде приходит на экран необходимым элементом его художественного языка. И отнюдь не только «сло́вом» или «фра-

---

[5] Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 5. М., 1968, с. 68.

зой», не только вещной, зримой средой — прямым изобразительным натурным или декорационным решением. Приходит и правилами «грамматики» и «синтаксиса» — принципами построения и соединения частей. Ведь и кадр, и эпизод, и целый фильм можно строить, исходя из законов живописно-графических, опираясь на архитектонику, выверенную на скульптуре, в зодчестве. Точно так же, впрочем, в основу кадра или сцены можно положить принципы музыкального развития... Все это вещи хрестоматийно известные.

Не представляет особой сложности перевод на кинематографический язык (именно перевод, адаптация) приемов театрально-сценического искусства, его постановочных и исполнительских достижений. Даже фильм-балет — с его композицией, монтажом, планами, рапидами, стоп-кадрами и т. д. — при всем том, что в основе его хореографическое творчество, становится все же фильмом (вспомним «Галатею» или «Анюту»). Такой балет невозможно поставить и увидеть на обычной сцене. Это уже экранное искусство.

И здесь время сказать о внешне парадоксальном феномене, который, тем не менее, представляется глубоко принципиальным и закономерным для универсальных художественных языков: порог восприятия или, лучше скажем, — порог вхождения в эти языки новых «слов» и «значений», равно как и правил «морфологии» и «синтаксиса», наиболее низок. Практически все художественно-выразительные приемы, все средства образного мышления, приходящие в кино, литературу и музыку, как бы автоматически включаются, пополняют языковые структуры этих искусств. Почему? Это одно из фундаментальных свойств универсального языка — его достаточно «чистое» самовоспроизводство: в структурно-функциональном плане он, подобно естественному вербальному языку, не порождает ничего помимо себя самого. Не столь, конечно, абсолютно, как естественный язык, но в целом — действительно подобно.

Как и любая из языковых систем, язык кино, литературы или музыки обладает своим обязательным минимумом, своим активным и пассивным словарем: одни художественные средства совершенно необходимы для создания «текста» — они его формируют в целом, с помощью других решаются конкретные, специфические задачи, третьи применяются в особых, достаточно редких случаях.

Художественные новшества весьма редко попадают в основной и наиболее активный фонд (для этого они должны быть на уровне принципиальных творческих открытий), чаще — в специальные разделы словаря. Значительная часть приобретений носит едва ли не разовый характер... Но все же решительное большинство из того, что показано на экране, сказано в литературе или включено в музыкальную композицию, так или иначе включается в языковый арсенал.

Наверное, излишне подчеркивать, что в данном случае мы ведем речь не об оценочных моментах, не о том, насколько интересны, ценны или продуктивны те или иные художественно-языковые средства. Их выбор, сочетание, подчинение определенным идейно-смысловым, композиционным законам и т. д. — дело конкретного художественного решения (некоторые принципы цветовых, колористических соотношений, к примеру, могут быть положены в основу как фигуративного изображения, так и беспредметной, абстрактной композиции). У нас сейчас речь — о самих принципах, о возможностях языка, а не о том, что и как на нем сказано.

Строго говоря, порог вхождения в универсальных художественных языках тоже неодинаков. Он повышается в направлении кино — литература — музыка.

Сомнений вызывать это вроде бы не должно: музыкальный язык представляется достаточно устойчивым, консервативным. Но такое представление верно лишь отчасти. С начала века он развивался стремительно — изменения и новшества коснулись и тембровых красок, и характера мелодики, и принципов гармонии. И все же узкая специфика этого языка не позволяет ему быть слишком откры́тым — за счет привлеченных средств. Ряд сонарно-акустических звучаний и спецэффектов, довольно широко представленных в современной инструментальной и симфонической музыке (бытовые шумы, щелканье бича, пение птиц, полицейская сирена и т. п.) вряд ли рискнешь зачислить в основной, активный словарь музыкального языка...

Есть свои ограничения и в возможностях пополнения выразительных средств литературного языка. Связаны они прежде всего с тем, что словесное творчество использует обычный — внелитературный язык, и существование определенного порога между ним и языком художественной литературы неизбежно. Хотя, с другой стороны, значительный пласт новых художественно-языковых средств поставляет, как правило, именно эта, внехудожественная сфера. Процесс этот непрост.

Кинематограф — в ином положении. Что бы ни снималось в качестве художественной (и не только художественной) ленты, делается это по определенным, уже выработанным творческим правилам и существующей — целиком искусственной! — технологии. Естественного внехудожественного киноязыка просто нет. Он полностью сконструирован, овладевать им нужно специально, и только от того, кто берется за камеру, зависит, насколько грамотным, внятным, творческим будет обращение с этим языком. Ясно, что художественно-языковых приращений в киноискусстве, расширения его изобразительно-выразительных возможностей можно ожидать там, где не только глубоко осваивают, но и талантливо владеют всем арсеналом экранного языка.

Но сравним киноязык с искусственными языками других «зрелищных» — преимущественно пространственно-временны́х видов творчества. Перепад возможностей, о которых идет речь, здесь очень нагляден. Каждый из видов искусств, в том числе и синтетических по своему характеру, значительно более строг в расширении лексики своего языка, сила приверженности в нем к традиционным средствам образной выразительности выражена более определенно.

Конечно же, и здесь идут поиски, конечно же, и здесь вызревает и утверждается новизна, но новизна эта скорее за счет «постепенного» видоизменения давно сложившихся «слов» и «значений», чем за счет внешнего расширения словаря. К примеру, балетмейстеры или театральные режиссеры отнюдь не чураются свежих, подчас неожиданных привлечений со стороны, и нередко такие привлечения заметно усиливают или оттеняют воздействие собственно театральных средств выразительности. Однако сколь бы художественно и логически оправданным ни представлялось, скажем, использование кинокадров в том или ином драматическом спектакле, киноэкран решительно не вписывается в арсенал сугубо сценических средств. И даже самое органичное эмоциональное усиление балетного спектакля пением или мелодекламацией категорически не позволяет рассматривать последние в

качестве элементов хореографического языка[6].

Подобные различия в особенностях и возможностях существуют и между другими универсальными и частичными, более специализированными художественными языками. Различия эти, правда, менее наглядны.

Взять литературу. На первый взгляд не ясно, что с чем сравнивать. Сравнивают ее обычно с другими видами искусств, кинематографом, пожалуй, чаще всего. Подобный подход обычен в случаях, когда литературу мыслят как отдельный и относительно однородный вид художественного творчества. Но если исходить из того, что это особая сфера — сфера словесных искусств, то все становится на свои места: образные возможности слова в целом и способности к расширению этих возможностей несут несомненные признаки универсализма (и в таком смысле литература во всем ее объеме действительно «может все» — почти все). Однако эти возможности различны — они по-своему ограничены и специализированы у прозы и поэзии, у драматургии, фольклора, документалистики... Не будем уточнять, что́ здесь вид, что́ подвид или жанр — вопрос этот отнюдь не столь ясен, как излагается в учебниках. Нам важно подчеркнуть, что у всех литературных «подразделений» по сути разные художественные языки (собственная лексика, своя система тропов, несхожие принципы композиции и т. д.) — они как бы «частичны» по отношению к литературе в целом, и степень образной условности, доступная каждому из них, сама эта образность тоже разная. Все, чем располагают и что приобретают романистика или лирическая поэзия, публицистическая драма или фольклорная притча, несомненно входит в общее достояние литературы, обогащает ее в целом. Но не наоборот[7]. Аналогичные отношения нетрудно проследить в музыкальном творчестве.

Теперь о сопряжении моментов языковых и художественно-содержательных. Сам по себе язык кино точно так же, как и любой другой естественный или искусственный язык, нейтрален по отношению к содержательности, в том числе художественной или идейно-тематической. Но о нем, разумеется, нельзя говорить как о нейтральном в контексте самой содержательности, которой обладает художественная мысль, художественный образ.

Это значит, что любой элемент киноязыка, любые его «слова», «фразы» и законы соединения, то есть практически вся гамма киновыразительных средств, только тогда вступает в реальные отношения с идейно-художественной стороной творчества, когда они, эти элементы и средства, складываются в осмысленное и хотя бы относительно законченное целое, в образ.

Связь киноязыка с художественными структурами предельно ясна, поскольку эта связь прямая. Именно при помощи избирательности и гармоничности в использовании языковых средств и формируются такие слагаемые художественного произведения, как поэтика, стиль, колорит, вся его изобразительная и эмоциональная вырази-

---

[6] Сказанное справедливо по отношению к сценическим балетным спектаклям (вспомним хор-реквием в финале «Спартака», исполнение романса или чтение стихов в ряде постановок «Бахчисарайского фонтана» и т. п.). Но то же чтение в фильме-балете («Три карты», например) можно рассматривать как элемент экранного языка.

[7] Строго говоря — безотносительно к рассматриваемому нами аспекту, — общий уровень литературы, конечно же, влияет на состояние отдельных ее видов и жанров, однако зависимость эта релятивна: она не гарантирует равномерного развития всех «подразделений» (та или иная национальная литература может быть сильна преимущественно романистикой или, скажем, драматургией, достижения в поэзии не могут определять уровень прозы и т. д.).

тельность — вплоть до весьма существенных для искусства интонационных нюансов и сугубо индивидуальной, подчас неповторимой манеры кинохудожника. Все это неизменно опирается на языковый фундамент и возникнуть помимо него просто не может.

Сложнее выглядят отношения языка и идейной основы творчества. И не только в силу их большей реальной сложности — опосредованности, многоплановости и т. д., но и потому, что существующие взгляды на эту проблему достаточно различны, иногда и противоречивы. Не будем отвлекаться на обстоятельную характеристику различных точек зрения, тем более на полемику. Обозначим только как неприемлемое крайности — когда, с одной стороны, особенности художественного языка фильма ставятся в прямую связь с идейным содержанием, с другой — отрицают какую бы то ни было зависимость между ними.

Сегодня мало кто из специалистов сомневается в реальности связи художественного языка с идейной основой, и связь эта в большинстве случаев рассматривается как достаточно пластичная и неоднозначная. Так обозначенная позиция выглядит вполне здраво, но — слишком общо. Необходимо представить, каков же именно характер данной связи, а ответы здесь тоже могут быть разные. Зависят они главным образом от того, что за смысл вкладывается в понятия «язык произведения» и «идейная основа». Не будем возвращаться к уточнению категории киноязыка. Относительно же идейной основы отметим, что одни авторы представляют ее как некое интегративное качество, организующее конкретное содержание произведения, другие впрямую связывают ее с отдельными сторонами творческого подхода, чаще всего с мировоззренческими установками автора или — еще у́же — с его идеологической ориентированностью.

Думается, однако, что соотносить идейную основу более оправдано с творческим методом художника — содержательно емкой, многоуровневой категорией философско-эстетического плана, органично вбирающей в себя в качестве невычленимых, но особым образом преображенных элементов и эстетические, и мировоззренческие, и идеологические установки. По нашему убеждению, именно творческий метод, комплексно отражающий и представляющий идейно-эстетическую основу творчества (складываясь исторически, эта основа обретает черты реализма или романтизма, натурализма или модернизма), — именно метод наилучшим образом способен оттенить и выявить подлинный характер связей со структурами художественно-изобразительными, которые на их изначальном, фундаментальном уровне и представляет (репрезентирует) язык произведения.

Но что хотелось бы подчеркнуть прежде всего при сопоставлении творческого метода с художественным языком? То, что это понятия принципиально различных уровней. За одним — система социально-эстетических взглядов, пониманий, предпочтений художника, в широком смысле — отношение к действительности, авторская позиция, за другим — реальная плоть художественного произведения, конкретные изобразительно-выразительные его свойства. Это, что называется, разные этажи творческого процесса, и уже поэтому причинная связь между ними не может быть ни линейной, ни однозначной.

Логичнее предположить, что отношения здесь отличаются опосредованностью, «несимметричностью», вариативностью. Анализ позволяет допустить, что эти отношения принадлежат

особому типу диалектической зависимости, хорошо известной исследователям и всем, кто знаком с основами диалектического и исторического материализма. Речь идет о типе связи, которая регулирует взаимоотношения таких пар соотносительных категорий, как сущность и явление, внутреннее и внешнее, содержание и форма. Прослеживается она и в сфере общественных явлений: сходными отношениями связаны понятия базиса и надстройки, производительных сил и производственных отношений и некоторые другие.

Что наиболее характерно для этого рода зависимости, в рамках которой пары элементов-категорий и объединяются, и противостоят друг другу?

Первое. Направленность внутренней связи здесь не симметричная, не равносторонняя. Это значит, что один из компонентов этого «противоединства» является ведущим, доминирующим — он обусловливает основные параметры другого компонента. Это понятно: обычно внутреннее формирует внешнее, содержание определяет форму. Аналогично и творческий метод, авторская позиция доминирующи — они в конечном счете обусловливают конкретные особенности языка произведения, в нашем случае — произведения кинематографического, его общее художественное лицо.

Второе. Связь, о которой идет речь, объединяет элементы достаточной сложности, и следует иметь в виду, что противостоящие в рамках определенного единства понятия могут наполняться различающимся содержанием — иметь варианты и на одном, и на другом полюсе связи. Это значительно разнообразит конкретный облик таких двуединств, но характера взаимоотношений не меняет. Скажем, на экономическом базисе капитализма реальна и монархия, и диктатура, и парламентская республика. В то же время каждая из этих надстроечных политических структур может возникнуть и оформиться на других экономических базисах. Сходным образом некоторое содержание способно обрести разные формы, а идентичные формы выразить разное содержание и т. п. То же — и в отношениях творческого метода и художественного языка фильма.

Третье. Определяя интересующую нас связь как несимметричную, мы тем самым подтверждаем, что она не может быть однонаправленной. При несимметричности управление со стороны ведущих элементов мыслится как доминирующее, *преимущественное*, но не абсолютное. В особых случаях не исключается возможность и обратного воздействия. Это, в частности, значит: при всем том, что *внутреннее*, *содержание*, *базис* являются главенствующими по отношению *к внешнему*, *форме*, *надстройке*, последние — отнюдь не только определяемые, ведомые. Они достаточно самостоятельны в своем проявлении и развитии, и не только самостоятельны, но и активны. Формы их проявления, характер и логика движения могут оказывать обратное воздействие на тот же базис или содержание, более того — приходить в противоречие с ними и быть для них разрушительными. Собственно говоря, такое противоречие с течением времени становится практически неизбежным.

Если мы признаем, что такие стороны творческого процесса, как идейно-эстетическая ориентированность художника и выбор конкретных форм киноязыковой выразительности, объединяет описанный тип диалектической зависимости, нетрудно сделать выводы сугубо практического свойства. Остановимся на трех из них.

Во-первых, идентичные или близкие средства художественной выразительности — практически одинаковое использование киноязыка — могут быть присущи различным творческим мето-

дам. Поэтому вряд ли правомерно оценивать фильм (или творчество того или иного автора в целом), исходя только из особенностей поэтики картины, только из особенностей ее художественного языка. Столь же ошибочно впрямую, жестко увязывать язык и метод: такие-то приемы — это непременно реализм, а вот такие — это, скажем, натурализм или модернизм.

Во-вторых, внешняя непохожесть, подчас и кажущаяся противоположность приемов киновыразительности в разных произведениях не должны служить препятствием для поисков в них более глубокой общности. Потому что при всей несхожести «кинoречи» в них могут совпадать авторские идейно-эстетические позиции, совпадать в целом взгляд на человека и мир, в котором он живет, — то есть метод может быть единым.

В-третьих, важно помнить, что нейтральные сами по себе те или иные приемы киновыразительности перестают быть таковыми в контексте художественной образности. Они могут соответствовать конкретному, исторически сложившемуся методу, но могут и не вписываться в его образную систему. В случае использования кинохудожником средств, органически чуждых его идейно-эстетическим установкам, эти средства экранного языка, приходя в противоречие с базовой категорией — методом, оказывают на него обратное, в большинстве случаев негативное воздействие, размывают его основы.

Эта особенность языка еще раз со стороны теории подтверждает ту бесспорную истину, что социалистический реализм и реализм в целом далеко не безбрежны в смысле возможностей использования средств художественной выразительности. Как отнюдь не всеядны и любые другие творческие методы — их языковые «берега» обычно значительно у́же, чем у реализма...

Вопрос о характере связи языково-изобразительной сферы с фундаментальными идейно-эстетическими основами художественной деятельности существен не только как один из аспектов проблемы. Необходимость такого соотнесения имеет прямой методологический смысл. Дело в том, что язык и метод — не просто противостоящие элементы в рамках определенной зависимости, это действительно противоположно-изначальные точки творческого процесса как такового. На одном полюсе — язык того или иного искусства, самая первичная материальная субстанция, лежащая в основе всего многообразия изобразительно-выразительных средств, на другом — наиболее общее художническое понимание идейно-эстетических задач, познавательно-оценочных соотношений, которые, конкретизируясь, ложатся в основу определенных идей, тем, сюжетов... Только во встречном движении от этих крайних точек, на пересечениях начавшихся здесь путей возможно рождение основной «единицы», основной и неразложимой «клеточки» искусства — художественного образа.

Здесь, строго говоря, может идти речь о наиболее глубинных механизмах, обеспечивающих самодвижение, саморазвитие искусства. Ведь при противополагании, противопоставлении некоторых начал именно взаимопроникновение — «**переход** от одного к другому», как особо подчеркивал В. И. Ленин, — *«самое важное»*[8]. «Лишь поднятые на вершину противоречия, разнообразия становятся подвижными... и живыми по отношению одного к другому, — приобретают ту негативность, которая является *внутренней пульсацией самодвижения и жизненности*»[9].

---

[8] Ленин В. И. Полн собр. соч., т. 29, с. 128.
[9] Там же.

И еще одно. О творческом методе — своеобразной «сумме духовных технологий» художественного процесса — невозможно толковать вне соотнесения с конкретными художественными решениями: только в них и через них он, метод, способен проявиться, материализоваться. В то же время сами средства художественного выражения — реальные, видимые, осязаемые, существующие в своей разноликой данности, не столь явно связаны с противостоящей субстанцией — тенденция изучать и оценивать их обособленно, в пределах своей же языково-художественной сферы, достаточно ощутима.

Это весьма серьезная причина, чтобы проявлять заботу о своеобразном равновесии в подходах к анализу важнейших категорий нашей эстетики и искусствознания. Сколь бы обширной и многосторонней ни была область исследования киноязыка, сколь бы доказательно ни подчеркивали мы относительную его автономию и неоднозначность, опосредованность связи с фундаментальными идейно-эстетическими понятиями, не следует забывать, что любое экранное произведение — независимо от темы и уровня художественного решения, от принадлежности к тому или иному направлению, стилю или школе, — произведение это не может не отражать известные идейно-мировоззренческие принципы, не может не обладать определенной общественной значимостью.

А главным критерием оценки этой значимости были и остаются коммунистическая идейность и партийность. Как была и остается действенной для каждого исследователя и критика мысль о том, что партия «не может быть безразличной к идейному содержанию искусства»[10].

---

[10] Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС, 14—15 июня 1983 г. М., 1983, с. 19.

Берлин

Сценарий документального фильма

Юлий Райзман

> **В случае войны киноаппарат наш зарядится пулеметной лентой. Киноработа на фронтах — впереди у всех нас. И как армия и все сыны великой страны готовы в любой момент стать на защиту нашей родины, так и армия кинематографистов только ждет сигнала, чтобы ринуться в бой.**
>
> *С. Эйзенштейн. 1940*

Сценарии документальных фильмов редко пишутся в расчете на публикацию. Их авторы если и озабочены чисто художественными качествами сценарной записи, то далеко не в первую очередь: литературная сторона здесь обычно не играет самостоятельной роли. Исключения, разумеется, есть, но речь идет о правиле. Даже А. П. Довженко, тщательно отделывая дикторские тексты к своим уже смонтированным картинам «Битва за нашу Советскую Украину» и «Победа на Правобережной Украине...», сценарии как

таковые к публикации не готовил. Что же говорить о тех случаях, когда кинодраматург или режиссер набрасывают план, как говорится, для себя, частью до съемок, частью уже во время работы и по ее окончании не всегда могут придать ему законченную литературную форму? Такие сценарии если и сохраняются, то в архиве киностудий, и сами авторы о них часто забывают.

Вероятно, не придавал самостоятельного значения своему сценарию «Берлин» и Юлий Яковлевич Райзман, готовясь в апреле 1945 года к съемкам документального фильма о гигантской битве, которая должна была завершить вторую мировую войну. Машинописный текст, сохранившийся в архиве ЦСДФ, представляет особый интерес и как явление кинодраматургии, и как документ времени. Сценарий назван автором просто сценарным планом. Конечно, он прежде всего производственный документ, поэтому он точен, по-деловому краток — и по-райзмановски сдержан. Режиссер дает здесь слово самому материалу, самой Истории; никаких литературных «излишеств», никаких «красот стиля», эмоциональных комментариев. Но мы чувствуем и самого автора, мы слышим живой голос художника-гражданина.

Юлий Яковлевич вспоминает:

— Сорок лет прошло... Подробности стерлись, но могу сказать точно, этот сценарий — или сценарный план, грань здесь провести трудно — писался частично до съемок, а частично уже во время работы над фильмом (предисловие, которым начинается публикация, появилось, когда картина монтировалась). Сценарий был в схеме заранее набросан и согласован, рождался параллельно знакомству с имеющейся у нас хроникой, а затем его содержание мы расширяли и уточняли во время съемок с Николаем Шпиковским: он стал со временем моим соавтором, хотя этот факт в архивных данных, к сожалению, не отражен.

Не все из задуманного нам удалось снять, и не весь отснятый материал вошел в фильм. Так, осталась за его пределами значительная часть хроники, отражающая подготовку к Берлинской операции, — иначе картина получилась бы очень длинной. Зато расширилась вторая часть — взятие Берлина, подписание акта о капитуляции. 9 мая я уже вылетел из Берлина с материалом, и за восемнадцать дней фильм был смонтирован. К сожалению, карты сражений, о которых идет речь в сценарии, сделать за это время не удалось по техническим причинам, и их пришлось заменить дикторским текстом.

Вскоре наша картина уже шла на экранах.

Фильм-выпуск «Берлин» отличается от других выпусков («Вена», «Кенигсберг» и другие) прежде всего тем, что он имеет не только военно-стратегическое, но и общеполитическое значение.

Несмотря на то, что материал фильма вполне локален (он охватывает операции 1-го Белорусского фронта, бои на Берлинском направлении и штурм Берлина), — в целом ряде моментов материал этот приобретает обобщенный характер.

Берлин — столица фашистской Германии. Взятие Берлина, естественно, перерастает рамки географического понятия.

Показ Берлина, боев за Берлин и водружение красного флага над рейхстагом приобретает в определенный момент символический характер.

Это требует параллельного показа ряда явлений и фактов, дающих различные проекции исторического характера на Берлин.

Наконец, важно и то, что Берлинская операция является завершающей операцией всей Великой Отечественной войны и не может быть показана как операция изолированная, самостоятельная. Этот момент требует расширения рамок показа части оперативной и военно-стратегической.

При составлении плана-сценария фильма мы исходили из учета всех этих соображений.

Вертящийся глобус.

Постепенно движение его начинает замедляться.

Когда он останавливается, перед нами часть Европы и в центре кружок, от которого расходятся паутиной нити во все стороны.

Этот кружок — Берлин.

Глобус снова начинает медленно вращаться, и мы видим, что эти щупальца-нити протянулись от Берлина вокруг всего земного шара.

Это планы генерального штаба. Это мечты фашистов о мировом владычестве.

Но это не только мечты. Показывая детально планы распространения «третьей империи» на весь мир, мы дадим кадры, на которых будет видно, как далеко зашла реализация этих планов.

Немецкие войска в песках Африки, у берегов Канады, далеко на севере, с Кавказа они протягивают свои щупальца к Индии.

Великая освободительная миссия Красной Армии становится особенно понятной, когда мы видим ту угрозу, которую представляли для всего мира эти так далеко раскинувшиеся щупальца.

Великий ратный подвиг Красной Армии становится особенно ярким и убедительным, когда у нас на глазах начинают отсекаться, уползать обратно в свое логово эти щупальца.

Понятным становится, почему весь мир с таким вниманием следит за Красной Армией в момент, когда от всего этого гигантского жизненного пространства у фашистской Германии остается только небольшой пятачок между Одером и Эльбой.

Разбитая, разгромленная, оставившая на наших полях миллионы людей и массу своей техники, Германия сжалась на этом последнем плацдарме для последнего яростного сопротивления.

Она сняла свои силы с Западного фронта и перебросила их сюда, на восток, к Одеру, на восточном берегу которого стоит сейчас Красная Армия, готовясь для последнего решающего удара.

Весь мир следит сейчас за этой решающей операцией.

Глобус останавливает свое медленное вращение. Перед нами снова Берлин с отсеченными, поджатыми щупальцами.

Из Москвы на фронт прилетает Маршал Советского Союза Жуков.

Он собирает Военный совет, и командующие армиями изучают вместе с ним план наступления на Берлин, составленный Верховным Командованием.

Этот план очень четко и подробно будет показан на карте-схеме.

На ней постепенно будет возникать движение и взаимодействие центральных фронтов. Сначала фронтальное движение войск 1-го Белорусского фронта. Оно начнется с уже захваченных плацдармов на западном берегу Одера.

Затем начнется стремительное движение войск 1-го Украинского фронта — стремительный рейд танковых армий, поддерживающих операцию с юга.

И, наконец, операция войск 2-го Белорусского фронта, прикрывающая северный фланг.

Постепенно на плане возникает окончательная конфигурация — обхват Берлина с запада, соединение войск 1-го Белорусского и 1-го Украинского фронтов.

А сейчас они еще стоят на Одере, готовясь к этому последнему, решающему удару.

Одер. Половодье.

Разрушенные мосты — их особенно много на переправах около Кюстрина.

Внешне спокойный пейзаж. Но это только внешнее спокойствие.

Неожиданно начинают работать зенитки, взрывы бомб около моста. Но несмотря на налет немецкой авиации на нашу переправу, работа по наводке мостов продолжается. Она идет под огнем.

Одновременно через реку, осторожно пробираясь, стараясь прикрыться дымовой завесой, идут бойцы, ведущие разведку Одера.

На той стороне, за Одером, уже есть плацдармы. Это пока еще небольшие островки занятой нами территории.

На плацдармах накапливается техника. Она врыта в землю, спрятана. Ее без конца подвозят через наведенные переправы.

Вид плацдарма — это невиданное зрелище скопившейся на небольшом участке земли массы техники и людей. Орудия, танки, здесь же около них и под ними сидят и спят люди, земля изрыта, и, главным образом, все живут под землей.

А на нашей, восточной стороне Одера происходит огромнейшая напряженная работа тыла фронта. Идет материальная подготовка армии к последней, завершающей операции и броску на Берлин.

Масштабы накопления всех видов снабжения и техники огромны.

Перешиваются железнодорожные пути, перегружают из вагонов на грузовики, перекачивают бензин в цистерны, перегружают боеприпасы.

Поражает скрытность, замаскированность всех этих приготовлений. Их не удается полностью показать только в кадрах — понадобится ряд диаграмм и наглядных статистических данных, которые раскроют в цифрах масштаб этих приготовлений.

А по дорогам тянется бесконечный поток техники. Днем дороги пусты, к вечеру на них начинается непрерывное движение танков, орудий, пехоты.

В лесах, незаметно для самолетов-разведчиков противника идет перегрузка горючего и снарядов.

Часть мостов заготовлена, подвезена к лесу и скрыта там около самого берега реки — эти мосты будут смонтированы и наведены в последний момент, в часы общего наступления.

Параллельно со всей этой работой фронтового тыла идет работа штабов — мозга фронта. План, разработанный в штабе фронта, обсуждается уже в штабах армии, корпуса, дивизии, полка. Он доводится до младших офицеров, которым предстоит вести руководство боем.

А пока в штабах идет изучение операции, техника течет через переправы, все больше насыщается плацдарм, приготовленный для наступления. На дорогах танки, артиллерия, грузовики, мотоциклы, пехота.

И вот наступает момент, когда все это начинает куда-то исчезать, уходить под землю, скрываться в лесах, маскироваться в селениях и городах.

И наконец мы видим внешне самый мирный, тихий пейзаж.

По свежевспаханному полю идут сеятели. У них необычный вид.

Это наши бойцы — герои, увешанные орденами, сменившие на момент ружья на лукошко. Двести пятьдесят тысяч га должна засеять Красная Армия этой весной на восточной стороне Одера.

Звучит широкая русская песня.

Мирный, тихий пейзаж.

И только теперь, когда пейзаж принял этот внешне мирный вид, подготовка к наступлению закончилась.

На момент мы переносимся в Берлин.

Надписи на домах: «Берлин был и будет немецким». «Большевикам не перейти Одер».

Временная остановка наших войск около Одера и «мирный» земледельческий труд наших армий дезинформируют немцев.

Истерически кричит Геббельс, призывая Берлин к упорному сопротивлению.

Еще пробуют на что-то надеяться немцы. Еще работает радиостанция в Берлине.

Геббельс успокаивает немцев — русские не начнут наступления на Берлин, он достаточно защищен.

А наступление на Берлин началось уже давно.

Слова «Берлинское направление» возникли в сводках Совинформбюро еще тогда, когда мы взяли Познань. Весь мир давно следит за этим берлинским наступлением.

Познань. Глогау. Шнайдемюлль. Солидная линия крепостной защиты Берлина на восточной стороне Одера. Она давно уже взята нами.

Взяты и мазерицкие укрепления в трудно проходимом квадрате между Одером и Вартой.

Взят Кюстрин — ключи к воротам Берлина. Вот откуда начиналась Берлинская операция. (Это будет рассказано на карте и подкреплено отдельными кадрами, дающими представление о мощи этого крепостного вала.)

Весь мир следил за этой операцией с самого ее начала, весь мир знает, что немцы перебросили с Западного фронта на Восточный все, что они только могли, — вот почему сейчас, когда мы стоим на Одере, когда наши бойцы пашут землю и сеют, газеты и журналы всего мира с интересом следят за развитием операции.

Чем кончится эта пауза на Одере? Когда начнется последнее, решительное наступление на Берлин?

И маршал Жуков появляется на НП.

С этого момента — это было в 5 часов утра 16 апреля (пусть немцы навсегда запомнят этот день и час) — тишина сменилась громом битвы, который не смолкал до той минуты, пока флаг над рейхстагом не был поднят, пока не был выполнен приказ товарища Сталина водрузить Знамя Победы над Берлином.

Артиллерия. Двадцать две тысячи стволов били одновременно по вражеской обороне. Залпы сливались в один сплошной гул.

На время смолкла канонада, и пошла наша пехота. Она двинулась с плацдармов по ту сторону Одера.

А с нашей стороны Одера на «амфибиях», на плотах, в лодках, на всех видах подручных средств переправляются все новые и новые части.

Тяжелые танки идут через наведенные мосты.

Поток техники и армий, снятый сверху с самолета, дает представление о масштабе операции.

Но вот на НП выходит Конев.

И тогда двинулись танки.

Это пошел 1-й Украинский фронт в стремительный обход с юга, выполняя намеченный ему по плану танковый рейд.

На севере начинают форсировать Одер войска 2-го Белорусского фронта.

Армии маршала Жукова неуклонно продолжают уверенное движение к столице Германии — Берлину.

Вот первые занятые города. Они горят. Через них проходят наши армии.

Зеелов. На подступах к нему находились Зееловские высоты — здесь немцы пытались задержать наше наступление. Но Зеелов был взят к вечеру того же дня, когда наступление началось.

Дороги войны. Горящие города. Население в дни боев. Колонны пленных на всех дорогах. Навстречу им бесконечный поток наших армий. Радостные встречи с нашими, освобожденными из немецкой неволи.

И снова горящие улицы, бои, дороги.

И на дорогах все новые и новые таблички с указателями пути на Бер-

лин. Этот путь делается все короче и короче — до Берлина уже тридцать пять километров, тридцать, двадцать пять.

Дальнейшее продвижение мы покажем на карте. Мы изобразим на ней движение отдельных армий и фронтов в их взаимодействии, мы уточним это движение по дням. И постепенно начнет возникать, реализоваться тот план, с которым знакомил маршал Жуков своих генералов.

Теперь он уже не на бумаге, а в действии. Эта карта будет насыщена звуком боев, на ней наплывами будут возникать отдельные моменты сражений.

Мы закончим ее показом того расположения армий, которое создалось на 5—6-й день операции, когда наши войска подошли к предместьям Берлина.

Вот они перед нами, еще далекие, но уже различаемые в туманной дымке предместья огромного города.

Вот он, Берлин, снятый с воздуха.

Пока наши войска ведут бои на подступах к Берлину, вспомним все то зло и горе, которое шло из этого города. Вспомним страдания, которые он принес человечеству. Лондон, Ковентри, Майданек, Треблинка, Лидице, Освенцим. Разрушенные жилища, горы трупов. Душегубки. Электрические печи. Вопли на весь мир — «Германия превыше всего», костры на улицах Берлина — сожжение книг величайших людей человечества. Берлин военных парадов и празднеств, откуда танки в июне 1941 года двинулись на восток для уничтожения славянских народов.

Вот что помнили и понимали наши люди, сражавшиеся у стен Берлина, готовые выполнить приказ — во что бы то ни стало водрузить Знамя Победы над этим последним оплотом фашизма.

Здесь мы покажем серию портретов наших бойцов и командиров — конкретных людей с именем, отчеством и фамилией, прошедших огромный путь через всю войну до Берлина.

Спокойно и уверенно заряжают они пушки, которые будут бить по городу прямой наводкой.

И начались бои за Берлин.

Это были ожесточенные бои. Немцы цеплялись за каждую улицу, за каждый дом. В кровавых боях добыли мы победу.

Мы видим наших раненых. Наши подбитые танки на улицах Берлина. Видим немцев на улицах, на которых только что закончилось сражение. Эти немцы голодны. Они как звери вылезли из подвалов. Они набрасываются на только что убитых лошадей. Свежуют их.

Они растаскивают разбитые витрины магазинов. Просят хлеба.

Бьются танкисты. Рушатся дома. Дым и пыль поднимаются к небу.

Горят наши танки. Выносят из танка раненых.

Но подходят новые, и части продвигаются вперед.

Бьются артиллеристы. Прямой наводкой по домам. Вкатывая пушки в дом и стреляя из проломов в стенах.

Бегут в дыму и пыли сражения автоматчики, занимая все новые и новые кварталы.

Особенно ожесточенно сопротивляются немцы в восточной части города, там, где наступают войска генерал-полковника Берзарина.

Но с юга уже входят прорвавшиеся в город танкисты Рыбалко.

Они соединяются с войсками прославленного Чуйкова.

Уже взят северный район Берлина войсками генерала Кузнецова.

Вот тюрьма Моабит, где был заключен Димитров. Здесь сидел Тельман перед тем, как увезли, для того чтобы убить.

Вот уже замкнулось кольцо вокруг Берлина — задача командования выполнена.

На плане Берлина мы видим, как постепенно почти весь город переходит в наши руки.

Но несмотря на всю бессмыслицу и бесцельность, немцы продолжают сопротивляться — на карте города, охваченного кольцом наших войск, видны очаги этого сопротивления. Еще не сдался центр города. Идут бои за рейхсканцелярию и рейхстаг.

Улицы становятся у́же, дома выше, бои ожесточеннее.

В соседних улицах идут бои, а в тех, которые заняты нами, немцы уже поставлены на расчистку улиц от обломков и разрушений.

Здесь параллельным монтажом возникают другие кадры. Та же улица. Те же немцы. Они усеивают розами путь своим танкам, идущим завоевывать жизненное пространство на востоке. Сейчас они в пыли и в дыму расчищают эти улицы от обломков своей былой славы.

Они бродят по улицам. Смотрят на бесконечные колонны пленных. Спят здесь же на скамейках. Пережидают.

Взят Темпельгоф.

Наши самолеты садятся на этот величайший в мире аэродром. В момент, когда еще горят на нем немецкие самолеты.

Закрывает лицо руками взятый в плен комендант темпельгофского аэродрома.

Не так давно поднимались отсюда самолеты для бомбежки Лондона и наших городов. Не так давно здесь, на темпельгофском аэродроме, Геринг принимал парад летчиков. А еще раньше отсюда они летали в Испанию — бомбить беззащитных женщин и детей Мадрида.

Страницы позорной истории фашистской Германии чередуются с кадрами боев на центральных улицах Берлина. Здесь, на этих улицах, в этих домах, с этих балконов, все напоминает о недавнем прошлом.

Это чередование и сопоставление прошлого Германии и ее сегодняшнего дня придает кадрам уличных боев широкий, обобщенный характер.

И вот уже вдали виден рейхстаг.

Бои за него вели наши армии и с севера и с юга.

Уже закладывают снаряды, на которых бойцы написали: «По рейхстагу».

И эти снаряды бьют точно по рейхстагу.

Бьют по рейхстагу наши «катюши», и где-то на фоне их бегут с поднятыми руками немцы.

Последние ожесточенные схватки. Автоматчики перебегают от дома к дому.

Рейхстаг все ближе.

Последние напряженные моменты боев.

И вот уже в дыму и в тумане серого дня полощется над рейхстагом Знамя Победы.

Звуки и грохот боя сменяются тишиной.

И в этой тишине на фоне Знамени Победы над разбитым, дымящимся Берлином на всех языках звучат в эфире обрывки радостных фраз: «Берлин пал!», «Конец фашизму!», «Советский флаг над Берлином!»

И вместе с этими словами звучит музыка — это обрывки гимнов всех свободолюбивых наций, которые звучат в этот час во всем мире.

А внизу — горящий Берлин, громады зданий-коробок, бесконечные колонны пленных.

Берлин. Вот его исторические памятники.

Фигуры военных на аллее Побед. Когда-то здесь происходили парады. Сейчас эти фигуры сброшены с пьедесталов.

Вот рейхсканцелярия Гитлера. Давно ли здесь происходило торжествен-

ное празднование дня рождения фюрера? Сейчас из подвала выходят пленные генералы во главе с командующим обороной Берлина генералом Вейдлингом.

Вот Бранденбургские ворота. Здесь проходили отборные войска, направляясь к могиле неизвестного солдата для специальных церемоний.

Сейчас эти ворота пробиты снарядом, кони на них не устояли, и немцы расчищают завалы и баррикады в пролете ворот.

Вот королевский дворец. Знаменитый памятник Вильгельму I. Здесь тоже обычно происходили торжества и парады. Сейчас на площади перед дворцом под звуки оркестра наши бойцы пляшут перед строем.

Вот радиостанция, откуда Геббельс отравлял своей пропагандой весь мир.

А вот трупы Геббельса и его семьи.

И трупы подставных гитлеров, которые должны отвлечь внимание и запутать поиски военных преступников — поджигателей войны.

«На что же рассчитывал Гитлер, продолжая бессмысленную оборону Берлина и ввергая свой народ в новые страдания и муки?»

Этот вопрос задает на допросе наш генерал командующему обороной Берлина генералу артиллерии Вейдлингу.

И тот подробно рассказывает о своем последнем свидании с Гитлером 29 апреля, когда он докладывал ему о необходимости капитуляции. Гитлер не соглашался.

Сейчас они все отмежевываются от Гитлера, в особенности военщина, старающаяся выгородить свой генштаб и военную клику.

Вейдлинг на допросе. Берлин капитулировал.

Мы показываем целый ряд документальных кадров, рисующих Берлин в день капитуляции.

Сражение прекратилось, но все время слышатся взрывы. Это взрываются в горящих домах мины и «фаусты». Это наши минеры разминируют здания.

А на улицах весело, оживление, все в движении.

В движении десятки тысяч пленных немцев, складывающих оружие.

В движении бесконечное количество машин, украшенных флагами, стремящихся прорваться к рейхстагу, — всем хочется побывать здесь, увидеть этот последний оплот сопротивления.

И все снимаются на фоне рейхстага — на память, этого никогда не забыть.

Мы обращаемся к бойцам, и они перед киноаппаратом рассказывают о своем пути.

Вот регулировщица, стоящая у Бранденбургских ворот. Она прошла с армией от Симферополя до Берлина. Просто и хорошо рассказывает она о себе, простой крестьянской девушке, пришедшей сюда, выполняя свой воинский долг.

Награжденный орденами Славы 20-летний боец стоит на фоне рейхсканцелярии, на ступеньках которой рассыпаны десятки тысяч немецких орденов, — он говорит о счастье, которое испытывает сейчас, и шлет привет всей стране.

Летчик на темпельгофском аэродроме говорит о своих чувствах в этот незабываемый день.

Герой Советского Союза полковник-танкист, остановившийся со своей частью около рейхстага, напоминает бойцам о славе их боевых знамен, развевающихся сейчас здесь, в побежденном Берлине.

На домах еще остались надписи: «Берлин будет немецким».

А на рейхстаге одна за другой появляются надписи наших бойцов: «Я из Калуги», «Я из Москвы», «Мой танк пришел от Сталинграда и бил по рейхстагу».

Снимаются на фоне памятника Вильгельму I.

Чокаются, встретившись с близкими и знакомыми, которых освободили здесь, в Берлине, из немецкого плена.

Танцуют под гармошку, поют.

И на одной из улиц, где расчищают завалы, бойцы, узнавшие генерала Чуйкова, поднимают его на руки и качают.

Немцы убирают улицы у Бранденбургских ворот, относят в сторону кирпичи около рейхсканцелярии — мы еще раз видим эти знаменитые места.

Их осматривает прибывший в Берлин Маршал Советского Союза Жуков.

И над всем этим гордо развевается наш флаг над рейхстагом — знамя нашей Победы.

И с него мы переходим на три флага — советский, американский, английский.

Это флаги над темпельгофским аэродромом в день встречи с союзниками, прилетающими сегодня для подписания акта о безоговорочной капитуляции Германии.

Весь этот эпизод будет смонтирован нами в хронологической исторической последовательности. Проезды по городу в Карлсхорст, где должно происходить подписание немцами акта о капитуляции. Ожидание немцами во главе с фельдмаршалом Кейтелем вызова для подписания капитуляции.

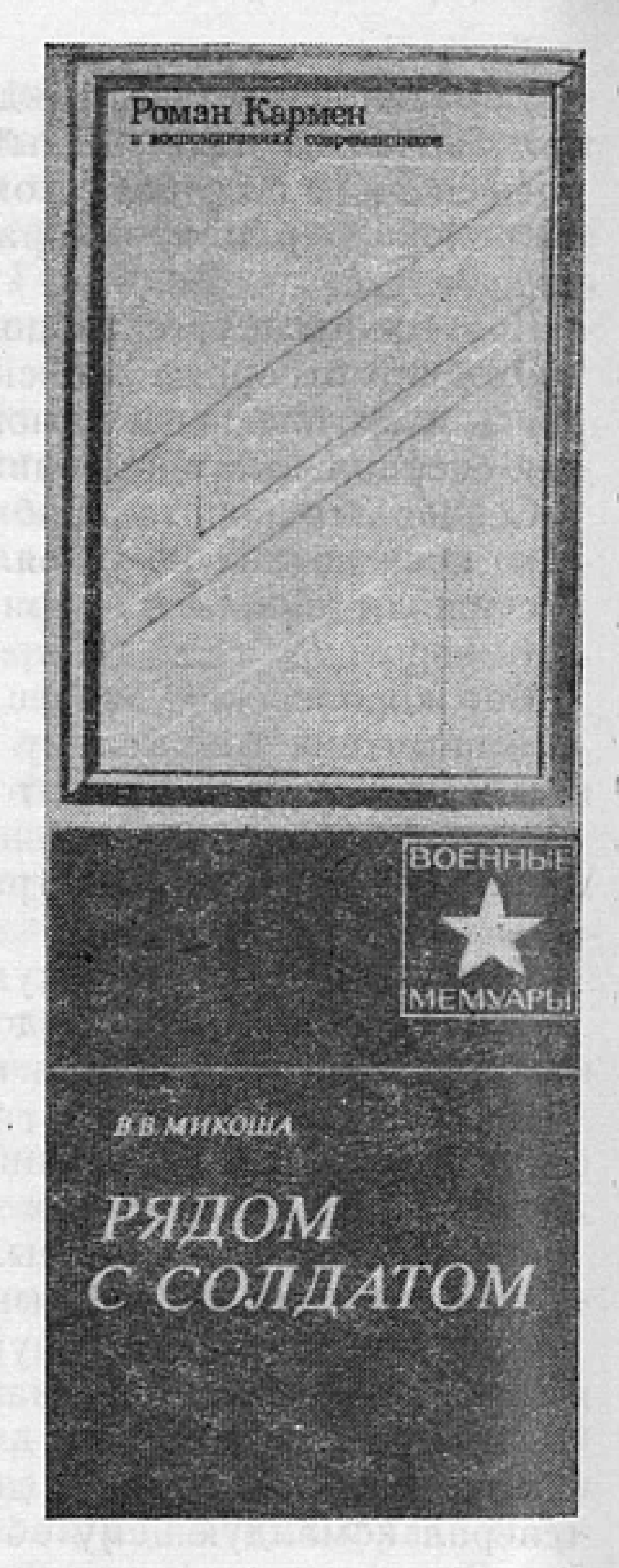
Сама процедура подписания. Речь Маршала Советского Союза Жукова.

И наконец торжество победителей.

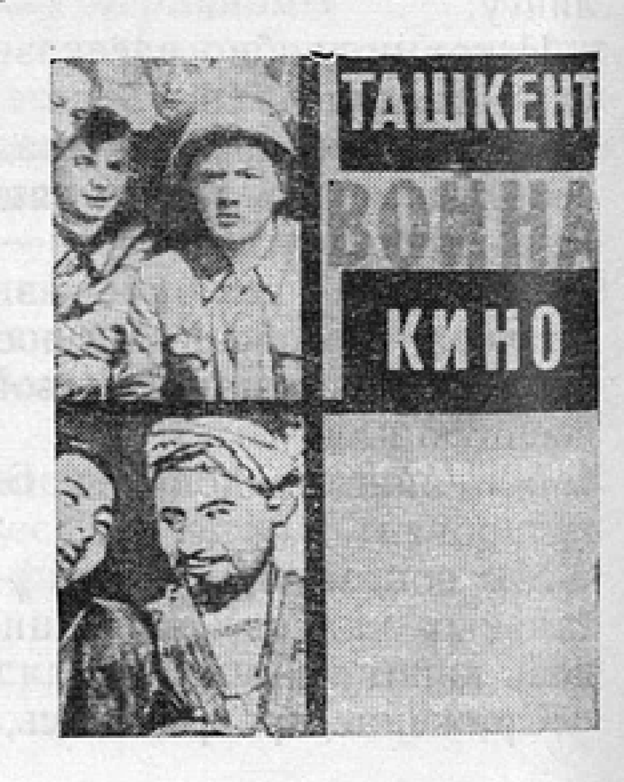
Май 1945

ЦГАЛИ, ф. 2487, оп. 1, ед. хр. 141

Публикацию подготовили
Жанна Головченко,
Евгения Тирдатова



издано о кинематографе



Роман Кармен в воспоминаниях современников. Составитель А. Л. Виноградова. М., «Искусство», 1983

Этот сборник — своеобразный мемуарный и исследовательский роман о героической жизни и творчестве нашего современника — из тех книг, которые интересны любому читателю и необходимы новым поколениям работников самого важного из искусств.

Мне, как человеку, хорошо знавшему Романа Кармена с юности (я учился вместе с ним во ВГИКе), хочется поделиться своими впечатлениями об этой очень интересной и увлекательной книге. Прежде всего отмечу эмоционально наполненные воспоминания Сергея Медынского, который фактически ассистировал Кармену при создании многих его работ, и в частности, фильма «Покорители моря». С волнением читаются его рассказы об одержимости Кармена, о его бесстрашии во время съемок. А воспоминания Медынского о съемках Нефтяных камней с вертолета! Пересказать их я не берусь — не смогу это сделать, да и читателю будет значительно интереснее все это прочесть самому. Эти два коротких рассказа о работе Кармена в мирные дни подводят читателя к тому незабываемому суровому времени, когда режиссер проявил свой поистине легендарный героизм, запечатлевая для потомства события в разных частях нашей планеты, где шли бои за свободу. И, конечно, полнее всего бесстрашие советского документалиста проявилось в годы Великой Отечественной войны.

Очень интересны поразившие меня воспоминания Владимира Баскакова о том, как Кармен в осажденном нашими войсками Берлине был инициатором телефонной беседы с пытавшимися скрыться от возмездия главарями фашистской банды. Владимир Баскаков, будучи тогда фронтовым корреспондентом, стал свидетелем этого события и теперь ярко рассказал нам о нем.

Не отрываясь, читаешь и содержательный очерк творчества режиссера, написанный С. Дробашенко, и насыщенные фактами воспоминания Луиса Корвалана, Юрия Жукова, Константина Симонова, Аннели Торндайк, Евгения Востокова, Сергея Герасимова, Григория Чухрая, Константина Славина, Александра Караганова, Генриха Боровика и соратников Романа Кармена по кинооператорской профессии — Николая Лыткина, Бориса Шера, Малика Каюмова, Александра Еланчука (я называю далеко не всех). Эти искренние и волнующие рассказы в целом создают живой, убедительный, необычайно привлекательный образ советского художника-коммуниста, чьими страстными, новаторскими произведениями всегда будет гордиться наш кинематограф.

«Роман Кармен умел видеть жизнь многосторонне и целеустремленно, твердо веря в силу человеческого разума и справедливости, — пишет Сергей Герасимов. — Его отличали воистину непостижимая неутомимость, благословенная жадность к работе — верная сестра таланта. Он не мог оставаться без дела ни на минуту, видя в своей работе отдых и наслаждение. Таков истинный художник, таким был Роман Кармен в течение всей своей жизни. Этим он и заслужил любовь и признание кинематографистов и писателей, политических деятелей и своих учеников. И, конечно, многомиллионного зрителя. Редко кому выпадает такая зрелая, благородная и насыщенная творческая судьба» (с. 289).

...И вновь память возвращает меня в годы нашей счастливой юности. В одной из моих студенческих тетрадей сохранились дружеские шаржи Кармена на меня. Рисование шаржей стало у него традицией. Каждый новый учебный год он возвращался к этому занятию. Кармен отлично рисовал, играл на пианино, знал иностранные языки (полиглот!) и уже тогда становился прекрасным журналистом. Но, главное, он (об этом в один голос говорят почти все авторы сборника) был великолепным кинорепортером. Однажды во время студенческих каникул (во вред своей фотокорреспондентской работе) он нашел время для того, чтобы организовать съемку небольшого фильма об Алтае и Байкале. Режиссировал Кармен, его ассистентом был М. Слуцкий, оператором стал наш однокурсник В. Захаров. Осенью, после каникул, мы смотрели их

фильм, который нам показался прекрасным. Словом, уже в те далекие годы Кармен проявил большой интерес к режиссуре. А о его творческой манере, о его стиле, методе работы подробно пишут мемуаристы.

По газетным репортажам Романа Кармена, которые почти ежедневно публиковались в «Известиях», мы знали, что он находится на передовых линиях гражданской войны в Испании с кинокамерой в руках рядом с Михаилом Кольцовым, Владимиром Антоновым-Овсеенко, Ильей Эренбургом, Мате Залкой, Эрнестом Хемингуэем, Давидом Сикейросом... Я встречался с Карменом на фронтах Великой Отечественной войны. Первый раз — в штабе французской эскадрильи «Нормандия — Неман». Никогда не забуду, как Роман Кармен, заикаясь и со слезами на глазах, сообщил мне тягостное известие о гибели наших сокурсников — Иосифа Авербаха, Паши Лампрехта и Саши Эльберта...

Памятны мне и наши дружеские объятия, когда Кармен, приехав в Индию, разыскал меня где-то под Бомбеем, чтобы обменяться ласковыми словами и присутствовать на съемке фильма «Хождение за три моря».

Помню также, с какой гордостью мы с профессором Ильей Вайсфельдом смотрели на многочисленные портреты Романа Кармена в Ханойском музее Вьетнамской революции. Незабываема и встреча с товарищем Хо Ши Мином. С какой теплотой он рассказывал нам о героизме и бесстрашии Романа Кармена! А один из французских кинорежиссеров, Пьер Шендофер, сообщил мне о том, что 4 мая 1954 года, во время исторической битвы вьетнамского народа за свою свободу под Дьенбьенфу Роман Кармен спас ему жизнь. С этим режиссером мне довелось ранее встречаться во Вьетнаме. Он вернулся в эту героическую страну и создал фильм «Вьетнам. Пять лет без французов»...

Я уверен, что он это сделал под влиянием Кармена.

Роман Лазаревич — присоединяюсь к свидетельствам авторов сборника — любил помогать своим товарищам. Нередко — тайно от руководства студии — он по вечерам запирался со своим коллегой в монтажной и помогал ему «собирать» фильм. Нет никакой возможности перечислить всех его учеников по Всесоюзному государственному институту кинематографии, где Роман Кармен долгие годы был профессором и заведовал кафедрой кинодокументалистики.

Огромное число наших кинооператоров являются учениками и последователями великого мастера. И этим они всегда гордятся. «Линия Кармена» в советском документальном кинематографе никогда не прервется, я в этом убежден.

Евгений Андриканис

В. В. Микоша. Рядом с солдатом. М., Военное издательство, 1983

Сорок лет назад окончилась Великая Отечественная война. Но для Владислава Владиславовича Микоши события сорокалетней давности — «будто это было вчера». И листая пожелтевшие монтажные листы, взятые из архива кинохроники, В. Микоша ясно и живо видит огненные версты войны.

Начало было трудным. «Первые налеты немецкой авиации на Москву, первые, никогда не забываемые волнения, страхи, переживания. Первые съемки войны в Севастополе. Первые кадры, снятые при обороне Одессы, боевое крещение на крейсере «Коминтерн». Снимал, не скрою, дрожащими от страха руками, с ощущением ужаса от всего происходящего» (с. 4).

Вместе с другими фронтовыми кинооператорами автор запечатлел бои под Перекопом, руины Севастополя, ночной Архангельск, объятый пожаром, горящие, тонущие корабли в Баренцовом море и в Атлантике, в Тихом океане и на Черном море, великую битву за Кавказ, руины Варшавы, форсирование Одера...

«Наша немногочисленная армия кинохроникеров сняла больше трех миллионов метров пленки — зримое свидетельство о Великой Отечественной,— итожит автор. — И все новые и новые поколения, не

знавшие войны, приобщаются к истории и могут пережить все так, словно это было с ними, могут понять, как дорог мир, как важно сберечь его и сохранить навечно» (с. 6). В этом видит В. Микоша непреходящее значение вклада фронтовых кинооператоров в историю Великой Отечественной войны.

Вновь и вновь возвращаясь в «то далекое и близкое вчера», автор и в наши дни, приступая к работе над фильмом «Трудные дороги мира» вместе с режиссером А. Колошиным, сталкивает день нынешний и день минувший — монтирует кадры войны с кадрами сегодняшнего мира. Микоша снимает дом сержанта Павлова сегодня, пролетая над ним тем же курсом, каким летал на «У-2» в только что освобожденном Сталинграде. В 1942 году он снимал, как горели и рушились Лондон и Ковентри, а в 1974-м снова летел туда, чтобы запечатлеть планы тех же городов в наше, мирное время. Так же он снимал и в Ленинграде, и на эти кадры А. Колошин наложил рассказ ополченца-музыканта из оркестра, впервые исполнившего Седьмую симфонию Д. Шостаковича.

Для кинооператора, шагавшего рядом с солдатом, война также была прежде всего тяжелой будничной работой. И этот изнурительный солдатский труд автор не только запечатлел на пленке. Часто вместо кинокамеры приходилось браться за оружие: «Повесив рядом на ручном ремне аппарат, я взялся обеими руками за пулемет. Он был холодным, почти ледяным. Будто камера: так же надо смотреть в прицел-визир, выискивая кадр-цель. Вправо, влево, вверх... Только результат другой» (с. 12).

С публицистической страстностью, нескрываемой душевной болью рисует В. Микоша тяжелые дни в осажденных Севастополе и Одессе, рассказывает о мужестве не только воинов, но и мирных жителей. Причастность судьбе защитников Севастополя и определила пафос фильма «Героический Севастополь». Создавая кинопанораму севастопольского сражения, автор связывает его с обороной Севастополя в 1854—55 годах. Непоколебимый дух осажденного города, его героическая защита складывались в картину непобедимости русского народа.

В военной Москве, в Лиховом переулке встретился както В. Микоша с А. Довженко. «Короткой была эта встреча. Но она была одной из тех, которые заставляют пересмотреть свое отношение ко многому» (с. 118).

«Не стесняйтесь показывать страдания людей, — говорил Александр Петрович. — Страдания, слезы, смерть. Ибо в этом огромная сила утверждения жизни... Снимите смерть бойца. Не стесняйтесь — плачьте сами, но снимайте... Пусть видят все, как и ради чего он умирает. Ибо гуманистична смерть ради жизни... Снимите людей, ибо они своим непосильным трудом и страданиями делают будущий мир... Когда-нибудь дети наши по вашим кадрам будут учиться понимать цену жизни, цену мира» (с. 117—118).

Время, запечатленное на пленке, становится достоянием истории. В. Микоша прошел рядом с солдатом жесточайшие испытания нашего времени с верой в победу разума. Этой верой пронизана книга замечательного советского оператора.

Т. Беляева

Геннадий Савицкий. Ташкент. Война. Кино. Ташкент, издательство ЦК ЛКСМ Узбекистана «Ёш гвардия», 1983

Автор этой скромно изданной книжки дал ей подзаголовок «Документальное повествование». Живой рассказ о кинематографической жизни Ташкента времен войны (о том, что шло на экранах, что готовилось к производству, что снималось, что менялось в тематических планах, как принял Ташкент влившуюся в него эвакуированную Одесскую студию) включает элементы киноведческого исследования. Г. Савицкий приводит выдержки из газет тех лет, из воспоминаний кинематографистов, опубликованных позднее либо же записанных самим автором книги, из сценариев, монтажных листов, стенограмм заседаний, из статей и книг масте-

ров кино и киноведов. Это коллажное обилие материала не случайно. Оно дает почувствовать серьезность, капитальность сделанного автором для освещения неизученных страниц истории советского кино. Ведь именно в эти годы с особой силой проявилось его основополагающее свойство — интернационализм.

Во время войны Ташкент стал вторым домом для кинематографистов, приехавших сюда из Одессы, Киева, Москвы, Ленинграда, для эвакуированных театров России и Украины. Трехтысячный коллектив Ташкентской студии объединял в те годы людей многих национальностей, отдававших свои силы общей цели — делать фильмы, помогающие сражаться с врагом.

Восстанавливая хронику кинематографической жизни тех дней, Г. Савицкий опирается прежде всего на факты. Вот почему так важен ему суховатый лаконизм газетных сообщений, афиш, аннотаций. Всюду, где можно доверить изложение истории документам, автор предпочитает именно документы, иногда даже оставляя их без комментария. Но и там, где говорят документы, и там, где высказывается Г. Савицкий, он никогда не бесстрастен. Он и сам говорит в коротком предуведомлении к основному изложению о том, сколь различным смыслом могут быть наполнены вынесенные в название книги слова «Ташкент. Война. Кино» для людей разных поколений. «Для одних это вычитанная или слышанная история. Для других — личное... Для ташкентских мальчишек 40-х годов это — незабываемое» (с. 2). В этой книге нигде не сказано, что автор принадлежит именно к этой, последней, категории. Но сама интонация рассказа не позволяет ошибиться. Да, автор все это знает не из книг и не понаслышке, этой книги не было бы без памяти детства.

Оттого так важны у Г. Савицкого мелочи, детали, подробности бытовой жизни эвакуированных кинематографистов, знание повседневной атмосферы фильмопроизводства. Оттого так точно ощущается в книге движение времени. Короткометражки для боевых киносборников, «Александр Пархоменко», «Два бойца», «Его зовут Сухе-Батор», «Морской ястреб», «Человек № 217», «Насреддин в Бухаре», «Тахир и Зухра» — для автора не просто фильмы одного периода, но работы, которые он может датировать по месяцам и дням, рассказывая, как произведения экрана отобразили путь нашего народа к победе.

Личностный характер повествования дополняется еще одним качеством, наиважнейшим для книги именно киноведческой, — умением анализировать кинематографический материал, будь то готовый фильм или подготовительные сценарные наброски. Сопоставляя первоначальные режиссерские замыслы, сценарные разработки и готовые фильмы, автор раскрывает творческую лабораторию мастеров кино (в частности, замечательного рано ушедшего режиссера Наби Ганиева) и вместе с тем показывает, какие коррективы вносило в рождающийся фильм само время. Этот герой — Время — в книге «Ташкент. Война. Кино» — центральный.

А. Липков

Библиография

Беркович М. **Кадры неоконченной ленты: Шакен Айманов без котурнов.** Алма-Ата, «Онер», 1984. 150 с. 12 000 экз. 95 к.

Быкова И. **Кино Кубы.** М., «Искусство», 1984. 151 с. 6 000 экз. 1 р. 30 к.

Иванова Т., Неделин В. **Николай Крючков.** М., «Искусство», 1984. (Мастера сов. театра и кино). 287 с. 25 000 экз. 1 р. 10 к.

Кино и наука. Науч.-попул. кино. Вып. 4. М. «Искусство», 1984. 350 с. 2 000 экз. 3 р. 40 к.

Советские художники театра и кино. Вып. 6. Сб. ст. (Сост. В. Н. Кулешова.) М., «Сов. художник», 1984. 320 с. 10 000 экз. 3 р. 30 к.

Суменов Н. **Твой сын, земля.** М., Знание, 1984. 56 с. 73 160 экз. 15 к.

Экран 1981—1982. (Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская.) М., «Искусство», 1984. 176 с. 50 000 экз. 1 р. 60 к.

В. Б. Шкловский

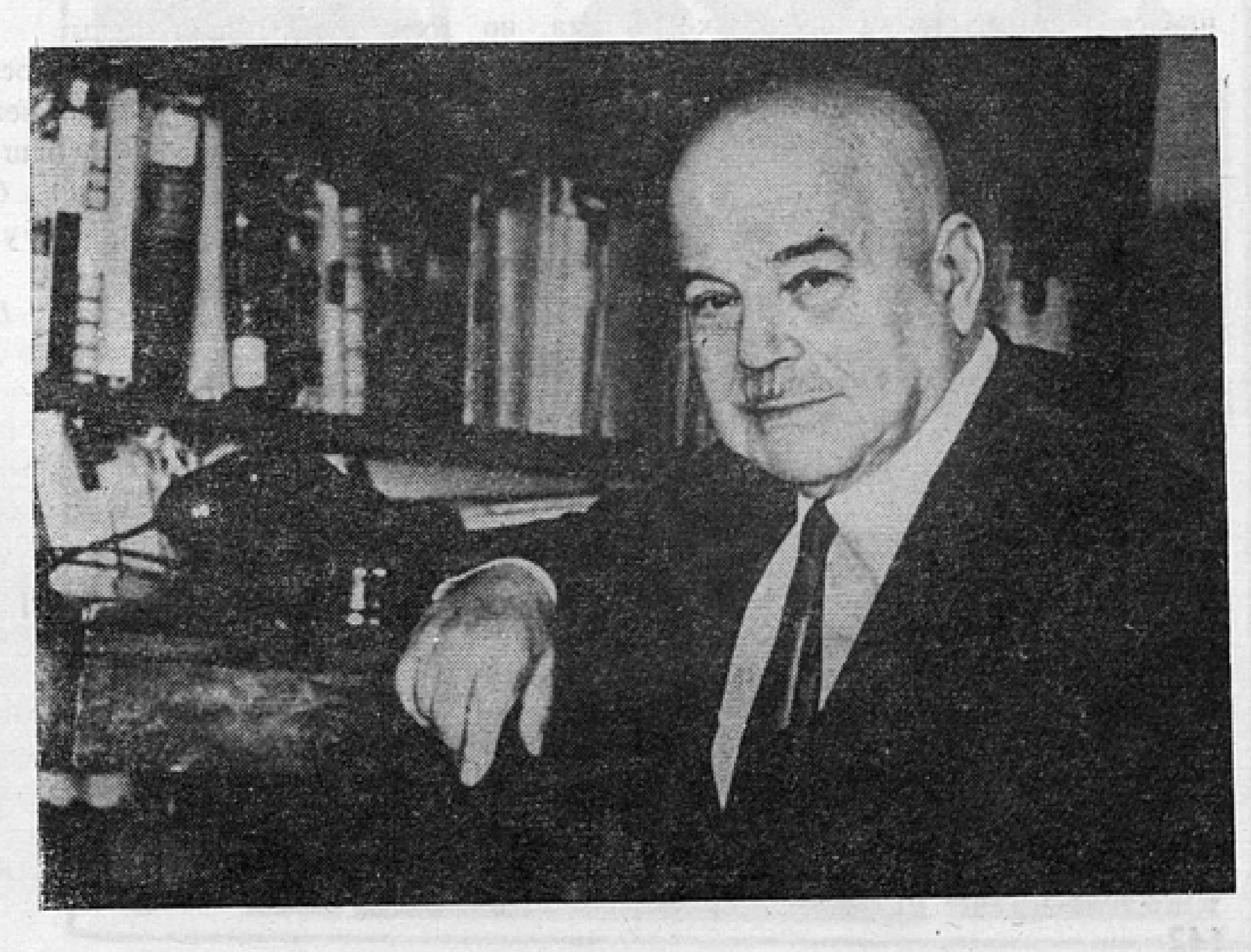
Виктор Борисович пришел в киноискусство на его заре, когда кинематограф многие еще называли иллюзионом.

Вероятно, Шкловский первым начал исследовать связи литературы и кино. Он рассматривал их сложное взаимопроникновение, осуществляемое то в слиянии, то в отталкивании, и впервые высказал мысль, сегодня уже ставшую непреложной истиной, о влиянии кинематографа на литературу.

Шкловский трудился на знаменитой фабрике «Совкино», или в просторечье «Брянке». Кем он там работал? Очевидно, — по штату — редактором. На самом же деле он был «спасателем». Он спасал тонущие сценарии, погибшие картины. Неожиданным поворотом сюжета, введением новых сцен, переработкой диалогов он вдыхал жизнь в их мертвую плоть. На студии в особо тяжелых случаях так и говорили: «Бежим к Шкловскому». На мой взгляд, это была поразительная работа, которая ждет еще своего исследователя.

В 20-е годы Виктор Борисович был ярым сторонником монументально-монтажного кинематографа. Со всей страстностью, всей мощью своего таланта он ратовал за то, чтобы героем ленты, как любил называть он фильм, были не отдельные люди, а массы, народ.

«Революционные массы — вот герой» — помнятся бурные диспуты на эту тему в Доме печати. Их яростный накал, как мне думается, неповторим. Грозные сторонники этого тезиса называли произведения, основанные на любовной, семейной интриге, искусством буржуаз-



ным, следовательно, враждебным революционной действительности. Тем неожиданней был поворот Шкловского в совершенно противоположную сторону (впрочем, чрезвычайно характерный для него шаг). Он становится автором (совместно с А. Роомом), пожалуй, первого сценария на подчеркнуто камерную, лирическую тему, вскрывающую драму человеческих отношений. Материал картины «Третья Мещанская» оказался, по словам режиссера А. Роома, сконденсирован и запакован в небольшой отрезок времени, одну комнату и московскую натуру. Но следует заметить, что и в этой лирической ленте личностное было окружено социальной проблемой — черта, свойственная лучшим советским фильмам камерного характера.

Работая в самых различных сферах литературы, Шкловский продолжал писать сценарии: «Дом на Трубной», «Крылья холопа», «Капитанская дочка», «Ледяной дом», «Овод», «Казаки», «Алишер Навои», «Минин и Пожарский» и многие другие.

И все же самым главным в его кинематографической деятельности, как мне кажется, были работы о кино — статьи, рецензии, исследования. Он обладал неповторимым, непредсказуемым стилем не только письма, но и размышлений. Его киноведческое творчество, его многочисленные выступления представляют собой мозаику раздумий, замечаний, оценок, воспоминаний, цитат — порой, казалось бы, и не связанных, рассыпающихся. Но в итоге всегда являлось ощущение необычайной целостности, выстроенности и убедительности. Я бы назвал это монтажом мыслей, удивительно напоминающим структурный принцип кинематографа.

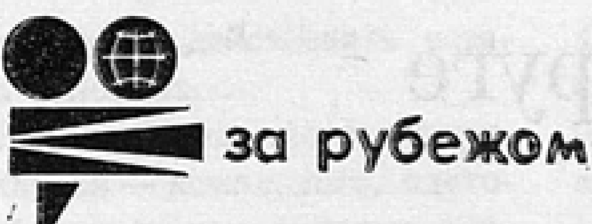
Не могу не сказать, что стиль пестрых, разноликих построений Шкловского-теоретика оказал влияние на мою сценарную работу. Ведь идея, фабула того, что ты пишешь, рождается обычно не как логичное целое, а приходит ассоциативно, внезапными вспышками и оказывает неожиданное воздействие на замысел будущего произведения. Думаю, что многие деятели кинематографа и других сфер искусства, подобно мне, хранят в сердце благодарность этому человеку.

В последние годы мы жили с ним в одном доме. Часто я видел его гуляющим по скверу. Старый, с трудом уже передвигающийся человек в зимнем пальто, теплой шапке. Но стоило заговорить с ним об искусстве, будь то литература, экран, живопись, театр, — он мгновенно преображался. Задорный, насмешливый огонек вспыхивал в глубине глаз. Он говорил бурно, неистово. Рождалась парадоксальная речь Шкловского. Конечно, чаще всего мы говорили о кинематографе — своей ранней любви он оставался верен до конца. Он предрекал литературе все бóльшую и бóльшую роль в искусстве экрана и страстно ждал прихода высокий, истинной Литературы, целиком предназначенной экрану подобно театральной драматургии, предназначенной сцене. Мысли, чрезвычайно мне близкие, я воспринимал с огромной радостью.

Это был могучий человек, возможно, последний из той могучей группы, которая прокладывала путь новому, революционному искусству. В одном из своих сценариев мне довелось упомянуть, что есть в искусстве люди, которые проламывают стену, и люди, которые потом десятилетиями, а то и веками подбирают обломки. Так вот, Шкловский был из тех, кто проламывает стены.

Он завещал нам честность, смелость и любовь, я бы даже сказал, нежность к искусству. Будем же верить, что наш кинематограф воспримет заветы человека, бесконечно его любившего и отдавшего ему столько сердца и пламени.

Евгений Габрилович


за рубежом

Слово о боевом друге

Анатолий Щербань

На фотокарточке — открытое волевое лицо, шапка густых темных волос. Во взгляде — сосредоточенность. Ладони больших рук сложены. Немецкий кинорежиссер Конрад Вольф за работой на съемках нового фильма.

На обороте фотографии надпись на русском языке: «Анатолию Щербань от друга и товарища по землянкам и полевой почте 47-й армии 1-го Белорусского фронта». Чуть ниже приписка: «Фото не самое новое, однако оно отражает суть моей сегодняшней деятельности: на коленях умоляю актеров хорошо играть! Конрад Вольф, Берлин».

Воспоминания возвращают меня к событиям сорокалетней давности, к грозным военным годам...

Еще во время боев под Ковелем, в Западной Украине, от приезжавших на передовую корреспондентов мы узнали, что в политотделе нашей 47-й армии военным переводчиком служит молодой лейтенант, сын известного немецкого писателя-антифашиста Фридриха Вольфа, эмигрировавшего в Советский Союз после прихода к власти нацистов. Конрад со школьной скамьи — а учился он в одной из московских средних школ — добровольцем ушел на фронт.

Под Ковелем встретиться с Конрадом Вольфом не пришлось. Видеть и узнать его ближе мне довелось лишь зимой сорок четвертого в Польше, когда, достигнув Вислы, наша дивизия стала в обороне у небольшого городка севернее Варшавы.

Произошло это так.

Поздним декабрьским вечером мы, командиры рот, сидели в просторном, жарко натопленном блиндаже комбата Бирюковича. Докладывали о ротных делах, получали распоряжения начальства на последующие дни. Тут же решались всевозможные вопросы, которых всегда, когда стоишь в обороне, набирается множество.

В углу зазуммерил аппарат. Маленький, веснушчатый телефонист подскочил, словно ужаленный. Быстро протянул трубку комбату:

— Вас, товарищ майор! С «Памира»...

«Памир» был позывными штаба дивизии. И нам была понятна торопливость, с какой Бирюкович кинулся к аппарату и принял трубку у встревоженного телефониста: непосредственно из дивизии, минуя полк, в батальоны, на передовую, звонили не часто!

В блиндаже воцарилась тишина.

Переговорив с кем-то по телефону, комбат вернул трубку телефонисту и возвратился к столу.

— Из штаба армии к нам выехала группа офицеров политотдела с установкой ПГУ, — объявил он, собирая со стола бумаги и запихивая их в планшетку. — Просвещать тут будут фашистов. Приказано встретить политотдельцев и обеспечить им безопасную работу на нашем участке.

Мы переглянулись.

— Это что за ПГУ? Передвижная громкоговорящая установка, что ли? — вскинув редкие брови, спросил низенький, коренастый капитан Малафеев, командир пулеметной роты. Потом рассмеялся, махнул рукой. — Тогда знаю их, приходилось встречаться. В общем, теперь держись, славяне! Как только начнет эта ПГУ свои передачи, сразу остервенеют фашисты. Поддадут огоньку!

— Ничего, мы привычные! — поднявшись во весь свой огромный рост, сказал капитан Костиков, замполит батальона. Подумав, добавил: — А правдивая информация не повредит немецким солдатам. Лишний раз пораскинут мозгами.

Все вдруг оживились, заговорили.

Костиков снял со стены автомат.

— Пойду встречать.

Замполит вышел из блиндажа в снежную сутемь, прихватив с собой одного из связных. Никому из нас уходить теперь не хотелось. Хотя и все вопросы были решены... Не терпе-

лось посмотреть, как будет действовать установка ПГУ в наших условиях.

Возвратился Костиков через час в сопровождении трех офицеров — немолодого, одетого в белый полушубок и черные валенки майора с маузером в деревянной кобуре, худощавого, с синеватым шрамом через всю правую щеку капитана и среднего роста молоденького темноволосого лейтенанта в черном полушубке, перетянутом новенькой хрустящей портупеей. Это и был Конрад Вольф.

— Принимайте гостей! — весело доложил от порога Костиков комбату и рассмеялся довольный. — Хорошо, что хоть не блуждали.

— А зачем же блуждать? — с улыбкой пожал округлыми плечами майор, видимо, старший группы. — С вашего полкового НП нам связного дали. Шустрый такой паренек...

Прибывшие стали раздеваться. Ординарец Бирюковича поставил на стол чайник с круто заваренным чаем. Гости, обжигаясь, выпили по кружке. Потом еще отогревались с мороза у раскалившейся докрасна железной печки. Негромко переговариваясь, шелестели бумагами.

Я с большим интересом рассматривал лейтенанта Вольфа. Румянощекий, лет восемнадцати, быстрый в движениях, он бегло перечитывал отпечатанные на машинке листки, делал на них пометки карандашом.

— Вы, может, голодные с дороги? — забеспокоился вдруг Бирюкович. — Чай это так, для обогрева. Если будете ужинать, я распоряжусь.

— Спасибо, комбат, — с теплотой сказал майор. — Потом мы, может, и подкрепимся, если угостите. А сейчас надо заняться делами.

Он поднялся из-за стола, подошел к лейтенанту Вольфу.

— Ну как, Кони, ты готов?

— Готов, товарищ майор! — ответил тот и быстро поднялся с места. — Ведь текст этот я сам составлял, наизусть помню.

— Вот и хорошо, — кивнул майор и потянулся за полушубком. — Значит, пошли работать.

Политотдельцы стали одеваться.

— Всем по своим подразделениям! — жестко приказал нам Бирюкович и тоже стал надевать полушубок. — Усильте наблюдение за противником, получше укройте людей. На возможный огонь гитлеровцев до конца передачи не отвечать. Я буду в роте Терехина.

Мы гурьбой вывалили из блиндажа. Падал легкий снежок, поскрипывали где-то вверху ели, роняя в темноте на землю тяжелые шапки снега. Далеко, в стороне Варшавы, ухали взрывы, и по белесому небу судорожно пробегали багровые всполохи.

На переднем крае слышалась редкая пулеметная перестрелка. Блекло и расплывчато вспыхивали осветительные ракеты. Комбат и замполит Костиков повели политотдельцев к развалинам кирпичного дома, откуда к нашим траншеям вел широкий ход сообщения.

Огневые позиции нашей минометной роты располагались метрах в трехстах позади траншей. В неглубоком овраге белыми холмиками высились укутанные брезентом, припорошенные снегом батальонные минометы. Между ними прохаживался часовой с автоматом и в накинутой поверх шинели плащ-палатке.

Назвав часовому пароль, я по ступенькам спустился в землянку, где обогревались бойцы дежурных расчетов.

— Вызывайте Ускова! — приказал я телефонисту.

Наблюдательный пункт минроты, где находился дежуривший там мой заместитель лейтенант Усков, отозвался быстро. Переговорив с ним и предупредив, что сейчас начнется наша радиопередача для солдат противника и что открывать огонь до конца передачи строжайше запрещено, я вернул трубку телефонисту и вышел на воздух.

Ветер стих. Все так же сыпал снег. В мутной мгле по-прежнему вспыхивали ракеты, скупыми очередями переговаривались пулеметы. У поваленного снарядом дерева я остановился и стал ждать.

Едва успел прикурить, как в стороне передовой послышалась... музыка! Сразу узнал: Штраус, «Сказки венского леса». Плавные, чарующие звуки, неестественно громкие, далеко разносились мощными радиорепродукторами.

Кончилась музыка. И сразу звонкий, уже знакомый голос лейтенанта Вольфа:

— Ахтунг, ахтунг! Дойче зольдатен унд официрен!..

Лейтенант Вольф говорил по-немецки твердо, уверенно, не торопясь, отчетливо разделяя слова и фразы. Он говорил о преступной сущности фашизма, о Гитлере и его клике, обманом заставивших немцев надеть солдатские шинели и погнавших их на Восток порабощать другие народы. Говорил Вольф и о позорном провале «блицкрига», о катастрофе, постигшей фашистские армии в боях под Сталинградом и Курском, в Белоруссии и на Украине...

Потом он зачитал несколько писем немецких солдат, находящихся у нас в плену. В них говорилось о достойном, вполне человеческом обращении с ними русских, разоблачалась геббельсовская ложь о «поголовном истреблении большевиками немецких военнопленных»...

Проходит пятнадцать минут. Двадцать! А голос лейтенанта Вольфа гремит и гремит на переднем крае. И по-прежнему со стороны противника не слышно ни единого выстрела. Перестали даже вспыхивать ракеты.

Двадцать пять минут. Конец передачи!

После короткой паузы снова пластинка. Теперь «Катюша»!

Выходила на берег Катюша,
На высокий берег, на крутой.

И тут — загремело, загрохотало на переднем крае! Разрывы снарядов и мин слились в единый всеподавляющий гул, какой бывает лишь при артподготовке. Вскоре грохот еще более усиливается: в дело вступают и советские батареи.

Огневая дуэль продолжалась не более получаса, после чего утихла так же внезапно, как и началась.

Остаток ночи прошел спокойно.

Еще затемно, около шести часов утра, меня и командира пулеметной роты Малафеева срочно вызвал к себе комбат. Малафеев по пути зашел за мной на огневые, и в штаб батальона мы пошли вместе. Утро обещало быть тихим и морозным. Мерно поскрипывал не успевший слежаться за ночь снежок. В небе одна за другой угасали звезды.

У входа в блиндаж Бирюковича стоял крытый брезентом грузовик. Возле машины, отфыркиваясь и весело переговариваясь, умывались наши гости — пожилой майор и лейтенант Вольф.

— Привет богам эфира! — бодро приветствовал их Малафеев и спросил: — Как в гостях отдыхалось?

— Как у родимой тещи, капитан! — в тон ему весело отозвался майор, растирая полотенцем побагровевшую шею. — На уровне!

Лейтенант Вольф также приветливо нам улыбнулся и помахал рукой.

...Комбат Бирюкович и приезжий капитан со шрамом сидели за столом. В блиндаже, как и вчера, было жарко натоплено. На печке шумно посапывал огромный алюминиевый чайник. В тугом, перегретом воздухе стояли крепкие запахи высыхающей овчины, табачного дыма и одеколона. Бирюкович, как всегда, подтянутый, серьезный. Гладко выбрит, но глаза смотрят устало: было видно, что спать в эту ночь ему не пришлось.

— Сейчас позавтракаем, проводим гостей, тогда и поговорим, — сказал он нам с Малафеевым и указал на скамью. Уже тише добавил: — Ночью меня в полк вызывали, есть новости.

Завтракали все вместе, шумно и весело. Ординарец комбата принес из походной кухни котелки с дымящейся гречневой кашей с тушенкой. Нарезал и разложил по мискам куски белого, с розовыми прожилками сала, лук, соленые огурцы. Бирюкович стал разливать по кружкам «наркомовские».

— Стоп, Кони у нас не пьет! — решительно сказал пожилой майор и отодвинул кружку от лейтенанта Вольфа. — Ему голос беречь надо. Верно, Кони?

— Очень верно! — рассмеялся тот и предложил причитавшуюся ему порцию водки разделить на всех присутствующих.

— Ну, раз так, — пожал плечами Бирюкович и разлил остатки из фляги по кружкам.

Выпили за победу, за успехи будущих радиопередач на противника. Потом разговор зашел о вчерашней передаче и последовавшем за нею ожесточенном артобстреле наших позиций.

— А что, в батальоне были потери? — встревоженно спросил Вольф Бирюковича.

— Да что там! — махнул рукой комбат и полез в карман за папиросами. — Лошадь одну в хозяйственном взводе осколком царапнуло, вот и все потери.

Все облегченно вздохнули.

Покончив с завтраком, мы вышли из блиндажа. Шофер-солдат прогревал мотор грузовика. Мы тепло распрощались с офицерами-политотдельцами. От нас они направлялись в соседнюю дивизию полковника И. Г. Павловского, на участке обороны которой должна была состояться следующая радиопередача для немецких солдат.

Снег все сыпал и сыпал.

Мы стояли у блиндажа и долго смотрели вслед машине, пока темный ее силуэт не растворился в снежной пелене.

Так я встретился на войне с товарищем Конрадом Вольфом.

Потом были ожесточенные бои за Варшаву, форсирование Вислы, выход на Кюстринский плацдарм на западном берегу Одера, с которого началось генеральное сражение за Берлин. Видеть товарища Вольфа мне довелось еще три или четыре раза, в основном мельком — во время маршей, когда приходилось встречаться с машинами армейского штаба и политотдела.

16 апреля сорок пятого года, взломав сильнейшую оборону гитлеровцев на Кюстринском плацдарме, наступавшие в первом эшелоне войск соединения нашей 47-й армии овладели городами Врицен и Ратенов. 23 апреля был взят город Бернау.

Там, на улицах Бернау, состоялась еще одна наша встреча с Конрадом Вольфом, уже старшим лейтенантом, только что назначенным советским командованием первым военным комендантом города. Мы проходили колонной через город и у здания комендатуры сделали остановку. Здесь мы и встретились с ним. Перекинулись шутками, пожелали друг другу скорой победы. За это время Кони заметно возмужал, в движениях стал нетороплив и сдержан. Во взгляде появилась еще большая уверенность, озабоченность и твердость.

Было справедливо и глубоко символично, что вместе с нами он, девятнадцатилетний офицер Советской Армии Конрад Вольф, немец по национальности, через одиннадцать лет изгнания возвратился на родную землю, избавленную от ненавистного фашизма!

Вспоминая последние дни войны, Конрад Вольф писал: «В это время я находился западнее Берлина, в городке Премнитц, в качестве старшего лейтенанта Советской Армии. Незадолго до этого части нашей 47-й армии освободили заключенных из тюрьмы в Бранденбурге. Я и не мог тогда предполагать, что среди освобожденных нами антифашистов находились выдающиеся немецкие коммунисты Эрих Хонеккер и легендарный Эрнст Буш, с которым я в середине 30-х годов, будучи участником школьного хора, пел в Москве, в Колонном зале «Песню болотных солдат» и «Песню о едином фронте»...

Наконец 9 мая сорок пятого года. Победа! Конрад Вольф активно включается в строительство новой жизни, участвует в восстановлении разрушенного Берлина, сотрудничает в газете «Берлинер цайтунг».

Потом он едет в Москву и поступает на режиссерский факультет ВГИКа, учится в мастерской Григория Александрова. Уже в дипломной работе Кони, в фильме «Один раз не в счет», раскрылась одаренность Вольфа-кинорежиссера.

Он снова на родине. На киностудии ДЕФА им были сняты замечательные фильмы, с успехом обошедшие экраны всего мира, — «Лисси», «Любовь и долг», «Профессор Мамлок», «Расколотое небо», «Гойя», «Мне было девятнадцать». В 1965 году Конрад Вольф был избран президентом Академии искусств ГДР.

В 1975 году в Магаданском книжном издательстве вышла в свет моя книга «Почта полевая», в которой рассказывалось о боевых делах солдат и офицеров 47-й армии, скромных и простых тружеников войны, с которыми довелось мне прошагать сотни километров по трудным военным дорогам.

После некоторых колебаний я все же решился послать книгу Конраду Вольфу в память о наших однополчанах, о совместной борьбе с фашизмом. И, конечно же, мне очень хотелось узнать, каким он стал теперь, наш боевой товарищ Кони?

Спустя ровно месяц в наш далекий Магадан, где я работал инженером-строителем, пришло письмо из Берлина. Белый именной конверт, обратный адрес напечатан мелким шрифтом: «Конрад Вольф, 102, Берлин, Карл-Марксштрассе, 9». Несколько листков письма, фотография с дарственной надписью на обороте.

«Я был искренне взволнован и рад твоей весточке, — писал Кони по-русски. — Ведь столько времени прошло! Встречались мы с тобой то во фронтовом блиндаже под Варшавой, то на пути к Берлину, и вот припомнил же тогдашнего молоденького лейтенанта-немца! Фронтовые встречи сложили такие узы, которые накрепко связывают друзей на всю жизнь...»

Переписка наша с товарищем Конрадом Вольфом продолжалась до безвременной его кончины, которая глубоко потрясла многих и многих людей, а особенно нас, боевых его друзей-однополчан.

В одном из своих последних писем Кони писал:

«Я снова перечитал твою книгу, читал с большим интересом. По-моему, все очень правдиво, с сердцем написано. Я как будто снова побывал рядом с героями твоих рассказов... Сейчас я приступаю к съемкам нового фильма...»

Он уже работал в ту пору над фильмом «Поет Эрнст Буш» — о великом немецком патриоте, антифашисте, актере и певце; премьера картины состоялась в нашей стране и имела огромный успех. Но режиссеру не довелось узнать об этом...

Имя Конрада Вольфа стало символом и честной, и мужественной жизни, и честного, мужественного служения народу, и образцом отношения мастера культуры к главным заботам современности.

Таков он был, доброй и широкой души человек, преданный друг нашей страны, товарищ Конрад Вольф. Талантливейший художник и гражданин, патриот.

Наш боевой друг и товарищ по совместной борьбе с фашизмом.

Товарищ Кони, которого мы все любили....

Верить в правду

Христо Ковачев

В размышлениях о природе документального кино — один из главных стержневых вопросов: как найти путь к образу, как живому факту быстротекущей жизни придать обобщенное звучание? Не случайно ведь еще на заре развития кинематографа великий Ленин назвал документальное кино образной публицистикой. И пророчески предсказал, что искусство экрана является важнейшим из всех искусств.

Мне представляется, что эти два ленинских высказывания создают систему координат, определивших цели и задачи нашего творчества. Подумать только: на заре революции, в череде сложнейших дел, которыми жила молодая Советская власть, вождь революции считал необходимым сосредоточить внимание на вопросе сугубо творческом, имеющем на первый взгляд чисто художественное значение. Но лишь на первый взгляд. В образности рассказа о революции В. И. Ленин видел средство сделать кинопублицистическое произведение эмоциональным, а значит, доходящим до сердец широких масс зрителей. Другими словами, речь шла о массовости нового вида искусства, о широте его аудитории, стремлении сделать зрительным залом всю страну.

Почему я обращаю внимание на этот тезис сегодня, в наши дни? Мне представляется, что

Христо Ковачев — известный болгарский кинопублицист, народный артист НРБ, лауреат Димитровской премии, обладатель 70 призов национальных и международных кинофестивалей, среди которых приз журнала «Искусство кино» на IX МКФ в Москве.

документальное кино 80-х годов, впрочем, можно, наверное, говорить и шире — периода развитого социализма, в определенном долгу перед осмыслением на экране героя нашего времени, человека социалистического мира. Задача эта наша общая — советских, болгарских документалистов, наших коллег из других братских стран. Причем чрезвычайно актуальная. Ее актуальность носит двойной характер: во-первых, помогает осмыслить гражданам наших стран тот мир, в котором они живут, завоевания социализма для человека труда, а во-вторых, рассказывает правду о нашем мире, о нашей жизни, о нашем образе жизни, о наших идеалах, противопоставляет эту правду тотальной лжи о странах социализма, которая рождается усилиями идеологических служб Запада.

Мне представляется, что в решении этой задачи все мы сильно недорабатываем. Наши фильмы о современнике по глубине осмысления человеческого характера, по художественной яркости раскрытия личности далеко не всегда отвечают требованиям времени. И еще: мы мало знакомы с творческим опытом друг друга, мало сообща думаем о важнейших задачах, которые стоят перед нами. А ведь полезно не только обращение к опыту лучших наших лент, но и трезвый анализ неудач. Потому что, как правило, они тоже являются продуктом своего времени. А что может быть плодотворнее для работы, чем изучение исторического опыта? Я пришел в болгарскую документалистику в скромной роли ассистента оператора в начале пятидесятых годов. Следуя за шефом-оператором с аккумулятором на левом плече, в правую руку я не забывал брать на съемку ведро с розовой краской. И все окрашивал в розовый цвет. Начищал яблоки до блеска, чтобы они сверкали на солнце. Однажды попросил принести воду из речки, расположенной в двадцати километрах от места съемки, чтобы вымыть курятник. Я заставлял крестьян наряжаться в самую лучшую одежду и снимал, как они собирают перец. Вспоминая сейчас те годы, я думаю, что, наверное, всему этому можно найти определенное историческое объяснение: нам страстно хотелось показать завоевания, первые успехи социализма.

Не сразу мы убедились, что лишь стереоскопия, истинная сложность жизни способны проецировать на экран правду, заставить в нее поверить. Я думаю, именно вот это недоверие к самой жизни породило тогда как основной метод инсценировку события. Замечу, что этот метод позволял маскировать профессиональные огрехи документалиста. Скажем, не успел к событию (а ведь это должно быть родовым качеством репортера), и начинаешь его реконструировать. На торжествах, посвященных очередной годовщине со дня гибели Христо Ботева, я попросил капитана судна, на котором прибыли отдать дань памяти нашему великому поэту и революционеру сотни людей, повернуть назад и пришвартовать его еще раз, ибо я не успел заснять этот момент.

Прошло немало лет, и в документальный кинематограф пришла истинная, а не скорректи-

Христо Ковачев



рованная наивным вымыслом документалиста правда жизни. Мы научились доверять ей во время съемок. Документальный экран требует ныне глубины социального анализа — наших достижений, наших сложностей на пути к грядущему. Лишь тогда кинопублицистика проявит не облик, а образ человека наших дней.

Как и сегодня, в начале творческого пути, снимая своего современника, я стремился показать окружающий его мир. Но тогда он представал на пленке в основном лишь в материальных приметах жизни: я снимал появившиеся в наших домах телевизоры, стиральные машины, автомашины. Теперь-то я отчетливо вижу, как заблуждался, снимал не главное. Я очень редко — понимаю это сейчас — фиксировал в ранних своих лентах духовные изменения, происходившие в людях того поколения, которому словно бы пришлось прожить на свете две разные жизни.

Снимая фильм «Весна моя», в котором я попытался раскрыть духовные перемены в болгарском народе, выбравшем социалистический путь развития, я осознал, открыл для себя смысл жизни простого крестьянина Атанаса Натова, который сказал в синхронном интервью: «Вся земля — моя, потому что я хожу по ней, работаю на ней и лягу в нее. Потому я и говорю вам: вся земля — моя». А спустя годы, во время съемок картины «Строители», я услышал от вчерашних крестьян, ставших строителями, о возводимых ими объектах: «Мой завод, моя атомная станция». То, что они строили, они ощущали как свое и как народное. Вот что надо видеть документалисту в своем герое.

Мне было бы чрезвычайно интересно познакомиться с программой (или с несколькими программами) картин, посвященных жизни и заботам человека земли в нашем социалистическом мире. К примеру, очень многое рассказали мне советские документальные ленты о волнующих нравственных проблемах социального переустройства села, когда укрупнение деревень во имя будущего этих мест порождало непростые жизненные коллизии в конкретных человеческих судьбах. Ведь если речь идет о расставании с родиной, местом, где ты родился, где прожита вся жизнь, даже самый современный комфорт нового дома не перевесит глубоких человеческих чувств. По-моему, радоваться надо таким корневым проявлениям души, даже если они осложняют решение хозяйственных проблем.

Полагаю, что и документалисты других социалистических стран обогащают своими фильмами коллективный портрет труженика земли в нашем содружестве. А ведь это только одна тема. Мне представляется, что в рамках СЭВ интеграция кинодокументалистов ведется еще в недостаточной мере. Кому, как не нам, в первую очередь следует разнообразно и широко показывать, какие результаты привносит в воспитание личности наша коммунистическая идеология, формирующая самые лучшие черты в человеке, готовом все свои силы отдать на благо народа.

Гражданин социалистического мира хорошо знает, что его никто не эксплуатирует, никто из нас не боится завтрашнего дня. Очень важно на примере конкретных человеческих биографий передать на документальном экране чувство социального оптимизма. Но не только его. Порой оно обретает как бы свою оборотную сторону — успокоенность, когда теряется чувство ответственности перед обществом за свое дело, за свой труд. Исследовать это, показать на экране — значит стать чутким сейсмографом мыслей и чувств нашего современника. Чтобы создавать такие социально действенные, публицистически открытые ленты, прежде всего надо верить в силу правды. Надо быть честным перед собой и своим героем.

Мы не должны стыдиться трудностей, потому что они, как правило, трудности роста, потому что нам есть чем гордиться. В споре с буржуазной идеологией наш социалистический мир предъявляет в качестве аргументов реальные преимущества, новые отношения в обществе, человека к человеку. А отсюда возникает портрет самой жизни без страха. Взять хотя бы такую привычную деталь: вечером мы идем по спокойным улицам. Мы даже не замечаем этого. А сегодня уже не только в городах США, где терроризм привычен, царит атмосфера страха, но и в Париже, городах Италии, ФРГ. Волна страха — за детей, за женщин, за собственную жизнь. Разве только одна эта

черточка нашего образа жизни не о многом говорит? Все это показывают отдельные наши фильмы, но не поднимаясь до уровня обобщения, не раскрывая эти черты как принципиальное явление именно нашей социалистической системы. Программу картин об этом явлении, созданных документалистами социалистических стран, разве не крайне важно было бы противопоставить всем гнусным измышлениям наших идеологических противников о якобы экспортируемом нами терроризме?

Почему именно наше общество отличают гуманистические черты? На этот вопрос мы должны отвечать каждый раз, приступая к работе над фильмом о современнике.

Но характер современника поддается подлинному исследованию только в том случае, если вы не поставили заранее, до съемки, рядом с кинокамерой ведерко с розовой краской. Вот почему я в последние годы предпочитаю слову «герой» более емкие и точные понятия «характер», «образ», «личность» — последнее, пожалуй, самое правильное. Это не значит, что мы не должны искать и показывать героические, исключительные черты в человеке. Конечно, должны. И особенно те из них, которые сформированы нашим мировоззрением, которые зримо воплощают наши идеалы. Но они должны проявляться в живом человеческом характере — документалист не скульптор, ему не дано право отсекать то, что не вписывается в авторское представление.

Мне очень дорога моя картина «Строители», я уже здесь о ней говорил. Бригада, которую мы нашли, имела прекрасные производственные показатели, ребята, если было нужно, могли работать от зари до зари. Но мы искали личность — бригады и каждого из строителей. Наши герои полны веры в себя, в свое будущее, в социалистический строй, полны оптимизма и чувства юмора, каждый из них представлял глубоко народный характер. А бригадир, так тот был просто болгарский Кола Брюньон. Но они вовсе не были святыми. Каково нам пришлось, когда во время съемок один из них... не очень-то задумываясь, взял без спроса (завтра, мол, отдам) у товарища по бригаде деньги, которые ему, как оказалось, позарез были нужны перед свадьбой — рассчитаться за дом. Фактически же это — воровство! Что нам было делать? Мы решили довериться нашим героям и не прервали съемок ни на день. И мы оказались правы. Ребята наказали бедолагу — великодушием. Собрали ему сумму на свадьбу, пришли на нее всей бригадой и подарили ему огромный венок из живых алых роз — на венец нового дома. Живи счастливо! Мы сняли глаза этого парня в тот миг. Наверное, никогда больше я ничего подобного не сниму. На фестивале в Лейпциге после просмотра ко мне подошла Джейн Фонда и сказала: «В первый раз вижу столько счастливых людей, причем с таким великолепным самочувствием».

Я понял тогда, что никогда не надо стыдиться чего-либо в своих героях, профессия документалиста и вообще художника требует от него всматриваться в то, что он снимает, а не отворачиваться в сторону. И вдумываться — и поверять свои мысли зрителю, тогда лишь он тебе поверит.

Я очень долго думал во время работы над фильмом «Известь» — о рабочих, обжигающих известь, что мне делать с одним из героев — стариком Ангелом. В 1923 году во время антифашистского восстания в Болгарии, насколько я знаю, первого в мире, он выкрасил пеньковую рубаху в красный цвет и вывесил ее на верхушке раскидистого ореха на площади. Его поймали, раздели догола и избили розгами до полусмерти под этим самым орехом на глазах всего села. В годы фашизма он продолжал обжигать известь, а когда в село наведывались партизаны, снабжал их хлебом. И так до самого конца войны. Я спросил его во время съемок, почему он не ушел в партизаны. И он неожиданно ответил: «Не решился». Не часто я встречал таких прямых и честных людей. Конечно, проще всего было бы отрезать последний метр пленки. Проще, но правильнее ли? И я оставил все как есть. Мы, документалисты, должны показывать людей такими, какие они есть. Ну, а воспитательное значение такой ленты, полагаю, стало от этого больше. Потому что и зритель невольно задастся вопросом: «А я бы решился?» И главное: честность рождает доверие к экрану.

Вообще за годы работы в документальном

кино я пришел к выводу, что профессия заметно влияет и на человеческий характер. Трудные профессии энергичнее формируют лучшие черты личности, делают человека благороднее, добрее. Один из моих героев сформулировал это предельно точно. В картине «Люди и бури» — о двух известных всей Болгарии метеорологах Илю и Благо (болгарском Маресьеве, человеке без ног, оставшемся работать на месте трагедии) — Благо говорит: «Я люблю всех, кто поднимается сюда, даже тех, кого вижу впервые, потому что знаю: на вершину приходят только добрые люди, негодяю, вору и подлецу в горах делать нечего».

Что значит познать свой народ, рассказать о своем народе? Можно ли рассказать обо всех? Да, можно, если ты рассказываешь так, что в конкретной человеческой судьбе просматривается судьба народная. Об этом еще Пушкин говорил. Наша задача — всмотреться в лицо, увидеть радость и боль души. Но зоркость — только первый шаг. Надо еще и осмыслить снятое. Правда, случаются счастливые мгновения, когда конкретная человеческая судьба сама становится метафорой самой высокой пробы, обычная биография — обобщенным образом. Таким стал для меня герой фильма «Учитель Марин». Не знаю, сколько детей выучил Марин за свою долгую жизнь. Одним из них был я. Он учил нас не только уму-разуму, одновременно мы научились понимать, как люди должны относиться друг к другу. Всю жизнь у него было два увлечения: он снимал людей и дарил им фотокарточки на память. А второй страстью его души было селекционирование. Все фруктовые деревья вокруг города Априлци в Троянских горах привиты Марином. «Что может быть лучше, чем делать добро людям?» — говорит он в фильме. Во время съемок за селом в довольно ветреный день он остановил путника, направляющегося в горы, и отдал ему свое пальто. А когда тот спросил учителя, как его вернуть, Марин ответил: «Пошлешь по адресу: село Острец Ловечского района, учителю Марину». Скажите, разве в художественном фильме не предстал бы такой человек как образ, олицетворяющий доброту, все самое лучшее, что есть в человеке? А ведь это не притча, не былина, а живой человек, наш современник, личность, сформированная нашим социалистическим строем. В нем как бы слилось воедино сегодняшнее и вечное в характере моего народа.

Для меня такие люди, как учитель Марин, — самый точный «барометр» духовного состояния моих современников. Они остаются не только на пленке в моих картинах, но и в моей памяти, и, конечно, в моем сердце. Мы, как правило, видимся и спустя годы после съемок. Помню, что у Романа Кармена дома можно было часто встретить героев его картин. Это не случайно: так определяется искренность художника. Правда, не надо думать, что все зависит только от твоего желания. Ведь и те, кого мы снимаем, тоже в момент съемок стараются угадать, что мы из себя представляем, стоит ли открыть нам свою душу. И тут любое заученное движение, любая дежурная или тем более фальшивая фраза отвернут от тебя человека, которого ты мог долго искать. Вот почему каждая встреча с героем — это не только экзамен на профессиональную зрелость, но и проверка кардиограммы твоего сердца. Связь со своими героями рождает нередко новые фильмы, обладающие неоценимым преимуществом: в них есть движение времени. Да и как его может не быть, если в таком случае ты ведешь кинонаблюдение не дни, а годы.

Дружба с героем фильма «Строители» привела меня недавно к картине, труднее которой у меня не было за всю мою жизнь. Это сейчас все позади, а когда все начиналось... Собственно, началось все именно тогда, когда я познакомился с бригадиром Дамяном, узнал и полюбил его. Наверное, очень трудно работать вместе с ним, если ты сам предпочитаешь в жизни пути и взаимоотношения, которые прямыми не назовешь. Дамяну, спустя несколько лет после нашей встречи на фильме «Строители», достался такой начальник стройки. За эти годы мы виделись не раз. Оказываясь в Софии, он непременно заходил ко мне. А тут пропал. Дело в том, что произошло неизбежное столкновение с начальником, некомпетентное руководство которого привело к аварии, о ее возможности Дамян его не раз предупреждал. Началась планомерная травля Дамяна человеком властолюбивым, неискренним, мстительным, не же-

лавшим отвечать за свой грех. Дамяна исключили из партии. Вот тогда он пришел ко мне. Чувствовалось, что душа его разрывается от боли. Опущу подробности той истории. В конце концов правда восторжествовала...

Очень хотелось бы мне, конечно, сказать, что этому помогла картина «Дамян», которую я снял. Но это было бы неправдой. Мы вели съемки одновременно с тем разбирательством, которое вела Центральная контрольно-ревизионная комиссия БКП. Хотя, впрочем, я думаю, съемки сыграли свою роль, потому что вселяли силы в Дамяна, уверенность: ведь если снимаем — значит верим, что он прав. Когда мы заканчивали фильм, Дамяну вернули партбилет, с которым он пришел на последнюю съемку. Он начал говорить перед кинокамерой и, не выдержав, заплакал, сказал: «Не надо, Христо, я больше не могу». И тогда заплакал я по эту сторону кинокамеры.

Мы много говорим о действенности документального кино. Но по-настоящему я понял, что такое действенность после выхода на экран фильма «Дамян». Его смотрели на партийных собраниях и конференциях. Не могу сосчитать количество обсуждений фильма, в которых я принимал участие, и писем, которые получил. Мне рассказали в партийной комиссии, что количество разборов подобных дел после выхода фильма заметно поубавилось. Я думаю, что появление этой картины прежде всего обусловлено временем: вся обстановка как в Болгарии, так и во всем социалистическом мире сейчас проникнута духом высокой требовательности и взыскательности. Но есть еще один вывод, уже чисто профессиональный. Эта картина состоялась еще и потому, что после «Строителей» у героя нашего фильма появилась вера в документальный кинематограф как в действенный фактор общественного мнения. Для меня как документалиста это самый радостный итог.

Фильм имел большую прессу. Но мне хочется отметить только одно мнение, оно принадлежит кинокритику Гюнтеру Машуффу из Западного Берлина. Посмотрев фильм на фестивале в Оберхаузене, он написал: «Фильм «Дамян» многое скажет западному зрителю о роли партии в социалистическом мире. Видна огромная самоочистительная сила, с которой партия, самокритично исправляя допущенную ошибку, восстанавливает справедливость. Фильм на примере конкретной человеческой судьбы выявляет моральную силу коммунистической партии, честно преодолевающей острейший общественный конфликт».

Я полагаю, что это признание западного критика должно убедить сомневающихся, что мы не должны бояться ставить на документальном экране самые острые и животрепещущие проблемы нашей жизни. Тут главное — верная позиция художника-кинопублициста, что он хочет сказать, за что и против чего борется.

К этой важнейшей стороне нашего творчества— ответственности кинопублициста за выбор темы и героя своего фильма — теснейшим образом примыкает еще одна, которая характерна только для документального кино. Я говорю о праве документалиста на создание отрицательного образа. Об этическом праве документальной кинокамеры снимать человека, приносящего зло обществу. Я завидую моим коллегам из игрового кино. Они вправе создать своего отрицательного героя таким, каким он им видится в рамках авторской задачи. Я же, раскрывая моральное или нравственное несовершенство, а порой даже уродство конкретного человека, приносящего горе и несчастье близким, часто выслушиваю обвинения в неэтичности. Я всегда думаю в таком случае: ведь документальное кино не только один из видов киноискусства, но и одно из мощнейших средств массовой информации, такое, как газета, телевидение. Так почему мне как киножурналисту пытаются отказать в праве бороться с общественным злом? И показывать конкретный поступок или судьбу, в которых читается явление? Разве возможность выйти от факта к обобщению не является самой сильной стороной кинопублицистики, которой мы, увы, не всегда пользуемся?

Впрочем, все это лучше видится на примерах. На меня решил подать в суд герой фильма «Здравствуйте, милые дети». Он живет в Софии, а свою мать, чтобы она не мешала ему жить комфортабельно в его городской квартире, отправил в приют в дальнее село Студен-Кладенец. В фильме мать говорит: «Я написала ему около ста писем». А в следующем

кадре, сидя в своей софийской квартире, отвечает на мой вопрос он сам: «Почему я не пишу своей матери писем? А чего мне ей писать, ведь она всем обеспечена». Когда его слова стали после выхода картины на экраны достоянием зрителей, этот негодяй (статья — не фильм, и здесь я позволю себе назвать его так, как о нем думаю) увидел, что происходит нечто такое, чего он явно не ожидал. Тогда он написал на меня жалобу в райком партии. А когда понял, что фильм создал вокруг него обстановку общественного осуждения, то разыскал меня на студии и потребовал исключить порочащие его кадры из фильма, иначе, пригрозил он мне, осудит меня с помощью печати. Действенностью этой картины я полностью удовлетворен. Этого человека исключили из партии. С чем я должен был посчитаться в данном случае: с желанием бездушного человека уйти от моральной ответственности или с тем, что привлечение общественного внимания к подобной личности заставит призадуматься ему подобных?

А разве не поучителен документальный рассказ о враче из медицинской академии, студенте духовной семинарии, юрисконсульте, которым ни юридические нормы, ни нравственные, ни их общественное положение не помешали воровать в гастрономе? Или я должен был пожалеть «героиню» фильма «Мертвые души», женщину 28 лет, секретаря сельсовета, которая присваивала себе пенсии умерших жителей села? Как можно было о таком умолчать, когда об этом многие знали в селе, знали и молчали! Ведь я в картине рассказал не только о ней, но и о ржавчине равнодушия, которая разъедает и окружающих.

Думаете, легко делать такие фильмы?! Думаете, не болит душа, когда сталкиваешься с современником, гражданином твоей страны, которым не гордишься, а за которого краснеешь?! Но кто же, если не мы, должен бороться за нового человека, человека социалистического мира, человека будущего?! А борьба она и есть борьба. И порой, борясь с человеком, мы боремся с ним за него самого. Я думал об этом, когда снимал ленту «Гларусы». Вообще-то так называют чаек, предпочитающих добывать себе пищу на берегу, из того, что выбросит море. А у нас в Болгарии такую обидную кличку получили молодые, здоровые парни, которые приезжают на побережье в разгар курортного сезона за доступными веселыми приключениями. Среди них оказались несколько экскаваторщиков с ТЭЦ «Марица-Восток», о которых я рассказал в картине. Конечно, я сознавал этическую ответственность, какую на себя брал. Ведь дело это тонкое, четкой линии не проведешь — где веселье и отдых, а где уже «промысел». Но все-таки линию такую провести можно. И я каждый вечер сразу после съемки проявлял пленку и показывал ее сотрудникам милиции, чтобы случайно не обидеть легкомысленных парней. В милиции-то знали своих постоянных клиентов. И все-таки я в фильме даже на настоящих «гларусов» надел маски. Понимал, что картиной могу отрицательно повлиять и на их судьбу.

Способствовать росту самосознания — вот наша задача. Разве не жгучая проблема: три тысячи строителей не защитили своего товарища Дамяна — разве это не наша забота? Прошел по экранам фильм «Здравствуйте, милые дети». А после того мне рассказали еще одну историю: мать и бабушка, в течение многих лет собирая по стотинке, скопили деньги на маленький домик. Внучек въехал туда на готовенькое, подрос, женился и обеих выгнал. Между прочим, использовал для этого полученное на деньги матери юридическое образование — все обосновал. Значит, мало одного фильма! И я приступил к новой картине, решил назвать ее «Жестоко». Только перед этим выступил по телевидению и спросил всех телезрителей, этично ли поступлю по отношению к юристу, если обращу свою кинокамеру к этой истории. Получил больше пяти тысяч писем, ответ один: делайте фильм!

Начиная статью, я заговорил о системе координат, основанных на ленинском понимании предназначения кинопублицистики. Наверное, не случайно, что и в этих заметках разговор поляризуется все-таки в большей степени вокруг сущностной, содержательной стороны нашей деятельности. Да и я сам, начав с рассуждений о языке и системе художественных средств документалистики, эту мысль оборвал. А зря: ведь выразительность наших лент, если начать осмыслять эту проблему глубоко, при-

водит к очень ответственной цепочке заключений. Из выразительности, вроде бы чисто эстетической категории, вытекают другие: зрелищность, а затем, как следствие, массовость аудитории наших лент, а коли так, то, значит, мы говорим и об их народности. Мы же, к сожалению, либо простодушно (или цинично) пренебрегаем вопросами художественной формы, либо начинаем выстраивать такие художественные структуры и ассоциативные ряды, которые сокращают количество зрителей наших фильмов до узкого круга специалистов. А ведь насколько ярко раскрывается волнующая современника актуальная тема, настолько быстро сокращается расстояние между аудиторией и документальным экраном. Новые опыты в болгарской кинопублицистике (позволю себе упомянуть в этой связи и фильм «Жестоко») сближают массового зрителя с теми людьми и заботами, о которых мы снимаем фильмы.

Вопрос этот сложный потому, что он корректируется временем, степенью готовности аудитории воспринять современные формы неигрового кино. Я хорошо помню, сколь скептически было воспринято критикой включение в картину «Строители» актера. Когда я принял такое решение, то понимал, что рискую. Но верил, что сам вышедший из трудовой среды, глубоко народный по характеру своего дарования, Вели Чаушев найдет общий язык с бригадой строителей, впишется в нее. И тогда «дело будет сделано», он станет катализатором споров и действий на площадке. Так и произошло. Конечно, это было непривычно даже для специалистов. Я понимаю ревнителей «чистоты жанра», которые и сегодня отрицают такой прием. Но подлинно авторское кино, получившее плодотворное развитие за последние годы, сделало привычным на документальном экране и личность самого Автора, и фигуру От автора, каким, по-существу, и был в «Строителях» актер Чаушев.

Спустя несколько лет я сделал картину «Пастушье», в центре которой стоит пастух Иванчо — и по внешности и по характеру персонаж в чем-то сказочный. Если искать аналоги в русском фольклоре, то это версия современного Иванушки-дурачка или Емели, сметливого, остроумного, очень себе на уме крестьянина, точно умеющего оценивать окружающее. Пастух так любит свою отару, что каждая овца и баран у него имеют собственные имена. И в мою честь он назвал одного из своих подопечных. Собирая стадо, Иванчо устраивает поименную перекличку. Я не удержался и запечатлел это в картине. А что? Разве юмор противопоказан документальному фильму? Наоборот, редкие примеры документальных комедий убедительно свидетельствуют об обратном. Вспомню для примера киргизскую картину «Прощай, мельница». В сущности они чем-то близки, персонажи этих картин, — два жизнелюбивых и понимающих толк в юморе старика, болгарский и киргизский.

Тут есть и еще один аспект: сам я по натуре человек тоже ироничный (во всяком случае, таким себя считаю). И, полагаю, что документальный фильм, как и всякое произведение искусства, может и, наверное, должен нести в себе черты его автора.

Моего героя очень неверно было бы представить этаким простофилей, как неверно это и по отношению к подобным сказочным персонажам. Ведь в сущности и Иванушка и Емеля — люди, выражаясь современным языком, очень и очень компетентные в своем деле. Только это надо разглядеть. «На небе нет облаков, — рассказывает Иванчо о себе, — а я гоню овец в овин. Надо мной смеются, а через час дождь идет». Смешно? Смешно, но дождь-то действительно пошел. Вот и получается, что пастух компетентнее главного инженера хозяйства, который над ним смеется. Я ценю шутку, улыбку, иронию и стараюсь, чтобы их передал экран. Кто же любит скуку? Вкус к творческому поиску, увлекательность, зрелищность в показе человека наших дней на документальном экране нужны как воздух.

Зададимся еще одним вопросом: вот мы делаем фильмы, тратим на них свое здоровье, пыл своей души, вкладываем в них свое сердце, потом спорим о них. А кто их смотрит? Велика ли аудитория дела нашей жизни? Ничтожно мала по сравнению с потенциальной. А потому и значительно меньше возможного воздействие кинопублицистики в решении важных общественных задач. И кому, как не нам в первую очередь, не жаловаться надо на се-

годняшнее положение дел в этом вопросе, а стремиться его улучшить. Как? Прежде всего, воздействуя на прокат, который должен кардинальным образом изменить отношение к документальному кино вообще, и к показу нашего социалистического мира на документальном экране в первую очередь. Необходимо организовать более широкий обмен документальными фильмами социалистических стран. Но есть возможность, и не дожидаясь этого дня, привлечь к данной важнейшей части творчества кинопублицистов социалистических стран общественное внимание. Мне представляется, что на крупнейших международных фестивалях документальных фильмов, в первую очередь в Лейпциге и в Кракове, следует проводить День социалистических стран. Особо хотел бы сказать о самом авторитетном международном кинофестивале — в Москве. Я уже как-то высказывал на страницах журнала «Искусство кино» мнение, которое считаю необходимым повторить и сейчас. Мне представляется, что конкурс короткометражных картин в рамках Московского фестиваля столь масштабен и авторитетен, что способен собирать значительно более широкий круг зрителей и привлекать большее внимание кинематографистов и прессы. Представляю, с каким интересом встретили бы такой фестиваль документального фильма не только в Москве, но и в любом другом крупном городе СССР. Кто может забыть необычайно волнующую атмосферу фестиваля антифашистских фильмов, который по инициативе советских кинематографистов был проведен несколько лет назад в Волгограде? А как воспринимали политический киносмотр, как встречали кинематографистов волгоградцы! О таком месте для форума прогрессивных документалистов мира можно только мечтать.

Сейчас я работаю над фильмом, который мы посвящаем 40-летию Великой Победы над фашизмом. Содержанием этой ленты станет история создания песни «Вставай, страна огромная!». Встречаясь с теми, кто был причастен к ее написанию, первому исполнению, с первыми слушателями, я переполнялся чувством гордости за народ, который даже в самую тяжелую годину был уверен в победе над врагом. Какое счастье как гражданин социалистического мира, как художник испытал бы я, показав ее на кинофоруме, подобном тому, который был в Волгограде. Я мечтаю представить эту картину на XIV Московский международный кинофестиваль.

Следует подумать о том, как лучше в рамках кинофорума в Москве мы, документалисты, приехавшие со всех концов земли, могли бы найти друг друга в многоликой и многообразной череде фестивальных праздников и будней и поговорить, обменяться творческим опытом, поближе узнать друг друга, встретить старых и узнать новых коллег. Ведь каждому из нас, особенно тем, кто работает почти в подпольных условиях в мире капитала, сражаясь с кинокамерой в руках за мир и социальный прогресс, очень важны внимание, помощь и творческий совет. Полагаю, что в таком коллективном разговоре документалистов мира о своих общих проблемах особое место должна занять тема отражения на экране мира социализма. День мира социализма на документальном экране может стать важным и интересным, подчеркиваю, интересным событием Московского фестиваля — и для участников, и для зрителей.

Впрочем, я полагаю, что документалистам социалистических стран следует собираться не только от фестиваля к фестивалю. Нам следует постоянно обсуждать общие идейно-творческие задачи. Полагаю, что специальный симпозиум, посвященный теме «Человек социалистического мира на документальном экране» должен стать формой нашей творческой практики. Важнее заботы у нас нет.

София

От редакции. По инициативе болгарских и советских документалистов такой симпозиум был проведен в Софии. На нем была представлена широкая и разнообразная программа. О картинах кинопублицистов социалистических стран, созданных за последнее время, читатели журнала узнают из публикаций, которые продолжат на страницах «ИК» начатый Х. Ковачевым разговор о человеке социалистического мира на документальном экране.

На заре новой жизни

Михаил Левитин

...Зеленые холмы. Высокие красно-бурые скалы за ними. Тяжелые зыбучие пески. Громадное желтое солнце медленно, словно бы нехотя, выкатывается из-за близкого горизонта. Безлюдье...

В пейзаже, снятом Раулем Родригесом для пролога фильма «Победа Хосе Ариаса», преобладают тревожные ноты. Еще ничего не произошло, еще ничем не нарушена эта таинственная, почти девственная тишина, а смутное предчувствие надвигающейся трагедии не оставляет.

И вот началось — зловещий скрип тормозов, грубые окрики: «Быстрее! Вперед!»... Кадр заполняет толпа оборванных безоружных людей в окружении солдат, готовых стрелять по первому приказу. «Сомнамбулическая» медлительность камеры сразу же сменяется чередованием резких экспрессивных ракурсов, следуют неожиданные монтажные перебивки. Будто человек, только что мирно созерцавший природу, разбужен творимым вокруг злом и теперь старается все увидеть, все запомнить. С тем чтобы после, когда отгремят выстрелы, когда скроются за зелеными холмами грузовики с солдатами, когда кровь убитых уйдет в песок и вновь воцарится тишина, — рассказать живущим о том, что случилось...

Сцена расстрела пленных повстанцев головорезами из армии Батисты продлится недолго, предшествуя титрам фильма. Она — как вступительное слово от автора, впрямую, кажется, и не связанное с сюжетом картины, однако имеющее существенное значение для понимания характеров и поступков людей, которые вскоре появятся на экране. В контексте произведения сцена воспринимается и как знак, как волнующий символ времени, в которое жил и сражался главный герой ленты, лейтенант повстанческой армии Фиделя Хосе Ариас: вместе с другими «барбудос» он прошел дорогами освободительной войны, побывал в плену, быть может, и в ужасных батистовских застенках. Но не был сломлен и снова вернулся в строй. На этот раз — на мирном фронте.

Время действия фильма Хесуса Диаса, одного из ведущих кинематографистов острова Свободы, установить нетрудно. Сразу же после вступительных титров и описанной выше сцены экран заливают яркий свет солнечного дня, мажорные краски народного празднества. Цветы, кумач транспарантов, радостные лица людей, возбужденные возгласы, приветствия, песни... «Да здравствует свободная Куба! Победа! Победа!» — январь 1959 года. Самые первые дни первого в западном полушарии государства, провозгласившего своей целью построение социализма.

Потом, уже ближе к финалу, мы вместе с героями фильма узнаем из телевизионной хроники о чудовищной провокации, о взрыве французского судна с грузом боеприпасов на рейде гаванского порта, унесшем десятки жизней. Это случилось 4 марта 1960 года. То было время, когда американский империализм, спецслужбы США отваживались на особенно наглые и неприкрытые агрессивные акции, направленные против молодой республики. Тогда, на похоронах жертв этой кровавой диверсии, Фидель Кастро закончил свою речь крылатыми, облетевшими весь мир и ставшими символом Кубинской революции словами: «Родина или смерть! Мы победим!»

Итак, январь 1959-го — весна 1960-го. Начало истории свободной Кубы. Труднейший пери-

---

«ПОБЕДА ХОСЕ АРИАСА» («Красная пыль» — «El polvo rojo»)
Автор сценария и режиссер Хесус Диас. Оператор Рауль Родригес. Художник Тони Диас. Композитор Хосе Мария Винтер. Производство ИКАИК (Куба).

од в жизни кубинского народа, когда вопрос «кто кого?» стоял исключительно остро. Еще сильна была внутренняя реакция, не оставлявшая надежд на возвращение старых порядков. В результате экономической блокады, организованной Соединенными Штатами, Куба оказалась в крайне сложном экономическом положении. Но, несмотря ни на что, кубинские трудящиеся были полны решимости идти и дальше по раз и навсегда избранному пути. Вчерашние бойцы повстанческой армии, молодые энтузиасты из рядов национальной интеллигенции, люди, страстно влюбленные в революцию, истинные патриоты сражались с бандами контрреволюционеров в Эскамбрайе, проводили аграрную реформу, участвовали в кампании по ликвидации неграмотности, осуществляли национализацию и коренную перестройку промышленности, всего народного хозяйства страны.

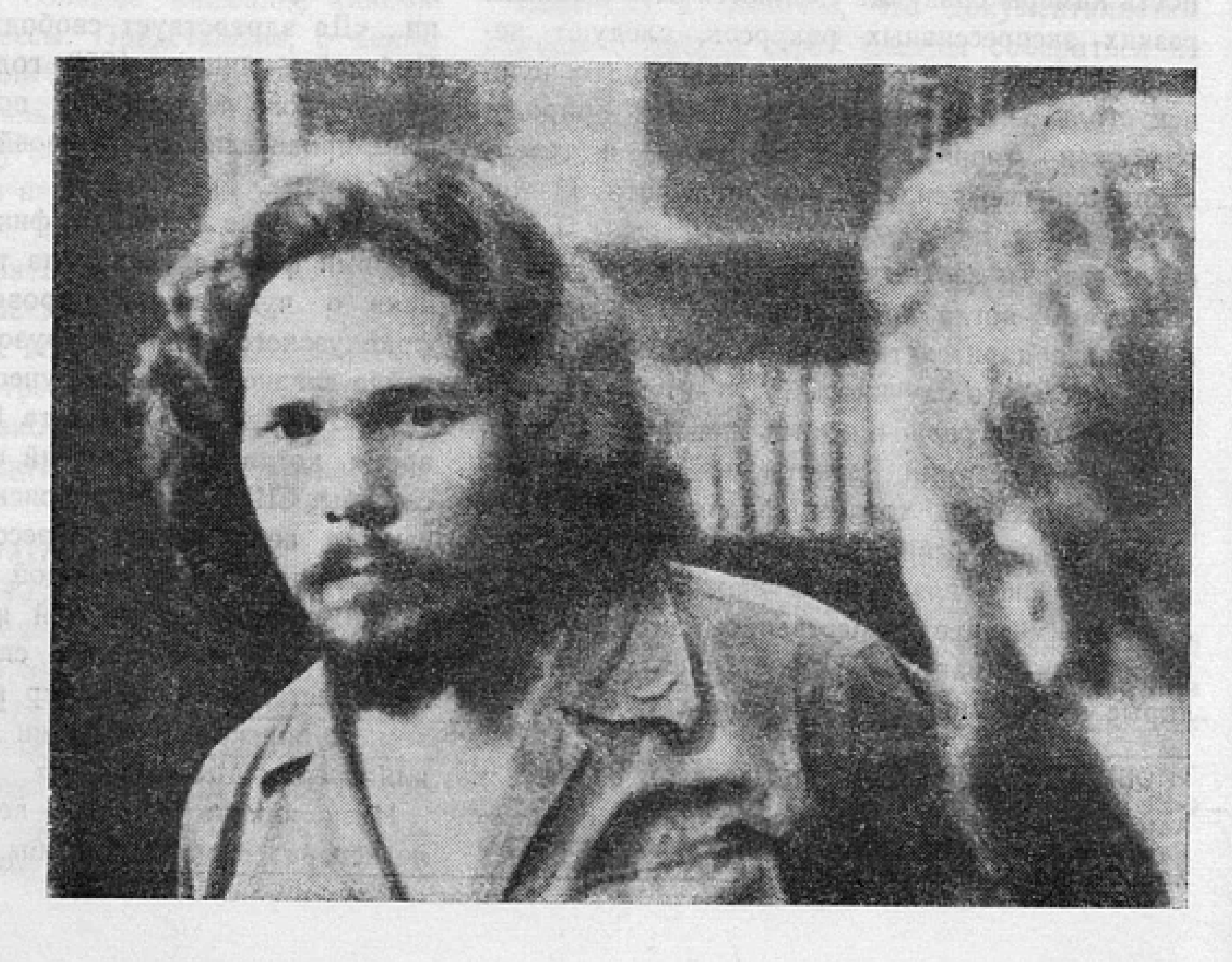
Для таких, как Хосе Ариас, куда привычнее было шагать партизанскими тропами в горах Сьерра-Маэстры, с оружием в руках освобождая родину от ненавистной диктатуры. Но теперь, когда они победили, когда власть — в их руках, потребовалось другое: умение руководить мирным строительством, принимать трудные подчас решения, от которых зависит завтрашний день республики, ее благосостояние, будущие успехи в экономической области. Все это требовало не меньшей преданности делу революции, чем недавние революционные битвы.

Естественно, создатели фильма «Победа Хосе Ариаса» не намеревались исследовать весь комплекс сложнейших проблем, с которыми сталкивалось в тот период народное хозяйство Кубы. Картина Хесуса Диаса рассказывает лишь об одном, частном эпизоде борьбы кубинцев на мирном фронте. Но этот эпизод обладает качествами характерного исторического свидетельства, уроки которого в известной степени и поныне сохраняют свою злободневность.

...Почти все жители небольшого города на северо-востоке Кубы, где родился и вырос Хосе, так или иначе связаны с современным



«ПОБЕДА ХОСЕ АРИАСА», режиссер Хесус Диас



промышленным предприятием, комбинатом по производству никеля и кобальта. На комбинате хозяйничают американцы. Заняв открыто непримиримую позицию по отношению к новой, народной власти и проводимым ею реформам, фирма, которой принадлежит предприятие, для начала резко сокращает поставки необходимых химикатов и запасных частей к оборудованию. Затем следуют акты саботажа. Затем предприниматели решают демонтировать предприятие, вывести все ценное в США и, таким образом, лишить многих рабочих и служащих средств к существованию. Тем самым преследуются сразу две цели: вызвать недовольство людей политикой революционного правительства в сфере экономики и ликвидировать комбинат, продукция которого остро необходима молодому государству.

Однако взбешенным капиталистам мало этого: прикрываясь лживыми разглагольствованиями, они организуют еще одну провокацию, объявив о том, что любому из числа работающих на комбинате, желающему переехать в США, гарантируется бесплатный проезд к новому месту жительства, жилье и трудоустройство. Задумано с размахом, с уверенностью во всесилие доллара...

В такой вот ситуации, под улюлюканье тех, кто с готовностью принял сторону предпринимателей, под злобное шипение клерикалов, с церковных амвонов посылающих проклятья революции, начинает свою борьбу Хосе Ариас. Он возглавляет работы по ремонту и пуску национализированного комбината, разоблачает задуманную бывшими хозяевами подлую провокацию.

Все это дается Хосе нелегко. К тому же ему приходится пережить серьезную личную драму: жена Ариаса, не дождавшись его возвращения из армии, вышла замуж за состоятельного инженера, а теперь собирается увезти в Соединенные Штаты детей — подростка Маурисио и маленькую Майру, — самое дорогое, что осталось у Хосе после долгих лет скитаний. Теперь Хосе, помимо мужества и бескомпромиссности, воспитанных в нем партизанской жизнью, нужно — и дома, и на службе — проявлять осмотрительность, терпимость к людям, которые честно трудятся на благо народного государства, но по разным причинам не разделяют революционных идей.

Что же, Хосе Ариас научится и этому, ведь он отлично понимает: от того, как сложатся его отношения, например, с инженером Фонсекой, единственным высококвалифицированным специалистом, оставшимся на комбинате, во многом зависит судьба предприятия. Однако друг и боевой товарищ Ариаса, майор Педро, придерживается противоположного мнения, считая, что доверять Фонсеке неосмотрительно. Эта конфликтная коллизия верно отражает одну из сложнейших проблем трудного послереволюционного времени. Спор Педро с Ариасом разрешит сама жизнь. ...По распоряжению Педро пуск комбината осуществляется раньше срока, намеченного Фонсекой, — с недоделками, из-за чего происходит авария, Педро отстраняют от руководства предприятием, его место займет Хосе Ариас, чьи дети останутся с отцом на Кубе...

Такое решение финала картины вновь обнаруживает публицистическую определенность авторского замысла: логика единичной человеческой судьбы поверяется логикой истории и подчиняется ей. Но есть в этом и некоторый схематизм. Вот почему хроника мирных будней Хосе Ариаса местами выглядит иллюстрацией к сквозной идее фильма, второстепенные персонажи которого обрисованы, как правило, бегло, невыразительно. Недостаточно убедительно выглядят и иные победы главного героя: слишком легко удается ему намеченное.

Как мне кажется, этот недостаток ленты отражает проблему, общую для многих кинопроизведений, созданных в последние годы в странах, которые сравнительно недавно вступили на путь революционных перемен: стремясь включить в свои фильмы как можно больше сведений о политическом и экономическом переустройстве общества, их авторы зачастую пренебрегают глубокой разработкой характеров и ситуаций, образной стороной повествования.

Вместе с тем искренняя убежденность в правоте революционного дела, вера в его исторические перспективы абсолютно отчетливы в страстном, экспрессивном произведении Хесуса Диаса. Пожалуй, в этом смысле картина под стать ее главному герою.

И последнее. Авторское посвящение: «Команданте Эрнесто Че Геваре» и портретное сходство Хосе Ариаса с легендарным революционером, видимо, не случайны. Национальный герой Кубы, Гевара вовсе не был «перманентным партизаном», каким склонны изображать его некоторые западные авторы. Сразу же после победы революции на Кубе он был назначен президентом Национального банка, выполнял обязанности министра финансов, а затем возглавил министерство промышленности республики. Судьба лейтенанта Хосе Ариаса, вымышленного персонажа, схожа с судьбой Эрнесто Че Гевары, реального исторического лица, в главных своих чертах. Она также схожа и с судьбами многих и многих кубинских патриотов, которые вот уже более четверти века строят у себя на родине новую жизнь на основах социальной справедливости, вопреки всем проискам империалистических сил.

Франсуа Жакмар вынужден защищаться

Азиз Осипов

Творчество французского режиссера Ива Буассе принято связывать с понятием «политическое кино». С понятием, которое на сегодняшний день сделалось весьма условным, поскольку за ним стоит слишком уж широкий круг явлений: от фильмов, глубоко и объективно трактующих актуальные проблемы политики, до картин, откровенно спекулирующих на интересе широкой аудитории к реалиям современной политической жизни, причем последняя становится на экране зачастую лишь приблизительно намеченным фоном или поводом для ультралевацкой демагогии.

У Буассе — иначе, ибо этот режиссер не мыслит искусства вне политики. «Конечно, есть политика и «политика», — говорил Ив Буассе, представляя на VIII Московском кинофестивале свой фильм «Покушение», завоевавший Серебряный приз киносмотра. — Иные ленты в политических целях стремятся всячески отвлечь внимание от животрепещущих проблем современности. В моей стране многие кинематографисты не хотят открыто высказывать свои политические взгляды... Частнособственническая система во Франции — это факт, его нельзя игнорировать и приходится использовать. То есть делать серьезный политический фильм с соблюдением канонов, привычных для зрителя: привлекать знаменитых актеров, «заворачивать» сюжет в развлекательную оболочку...» Это высказывание относится к 1973 году, но, думается, оно не утратило своей злободневности, и в первую очередь — для самого Буассе. «Цена риска» — произведение весьма показательное, если рассматривать его в контексте воззрений и творческих принципов режиссера.

...Экспозиция ленты лаконична: на фоне титров — быстро мелькающие тени. Идет охота на... человека. Обессилевший, раненный, он пытается уйти от преследования. Но вот его настигает пуля, и дальше мы видим, как убийцы-охотники держат его, словно подстреленного зверя, на вытянутых руках. «Крупным планом, — кричит в микрофон ведущий телепрограммы. — Покажите его крупным планом!» Что это — инсценировка или прямой репортаж о ненаказуемом убийстве?

«ЦЕНА РИСКА» («Le prix du danger»)
По мотивам фантастической повести Роберта Шекли. Авторы сценария Ив Буассе, Жан Куртолен. Режиссер Ив Буассе. Оператор Пьер-Вильям Гленн. Художник Серж Дуи. Композитор Владимир Косма. Производство «Свани продюксьон», «ТФ1 фильм продюксьон», «ЮГС-ТОП I» (Франция).

Когда-то Буассе начинал репортером уголовной хроники, что, несомненно, наложило отпечаток на его режиссерскую манеру, лапидарную, однозначно определенную. Вместе с тем картинам этого мастера не чужда и публицистическая страстность, повышенная выразительность относительно простых стилистических решений. Наконец, Буассе великолепно умеет выдерживать ритм киноповествования, как правило, увлекательного. И хотя работы режиссера не лишены некоторой прямолинейности, заданности, в них всегда ощутим четкий социально-политический подход к трактовке жизненных явлений, искреннее желание автора разобраться в сути окружающего мира.

Сюжеты своих картин Буассе нередко берет со страниц газет и журналов. Напомним, что в основу «Покушения»[1] (1972) была положена реальная история политического убийства Бен Барки, борца за национальную независимость Марокко. Опять-таки реальное событие — убийство сотрудника французской уголовной полиции Рено — и невыдуманные обстоятельства расследования этого грязного дела, в ходе которого выявилась связь убийц с некоторыми известными политическими деятелями, послужили сюжетной канвой другой известной картины режиссера — «Следователь Файяр по прозвищу Шериф».

Советские зрители, видевшие обе эти ленты, знакомы еще с двумя работами Ива Буассе — «Ничего не случилось» (1973) и «Дюпон Лажуа»[2] (1975). Первая рассказывала о разлагающем воздействии на человеческие души алжирской колониальной авантюры; во второй мы стали свидетелями того, как в сегодняшней Франции внешне вполне нормальные, добропорядочные люди оказываются необычайно восприимчивыми к расистским идеям...

Время действия фильма «Цена риска», по-

[1] В нашем прокате — «Похищение в Париже».

[2] В нашем прокате — «Это случилось в праздник».



«ЦЕНА РИСКА», режиссер Ив Буассе



ставленного Буассе три года назад по повести известного американского писателя Роберта Шекли, относится к не слишком отдаленному будущему «процветающего постиндустриального общества». Общества, являющего собой апокалиптическую картину полной деградации всех нравственных ценностей и всепроникающего воздействия на социальную жизнь уродливых законов шоу-бизнеса. Сравнительная оценка литературного первоисточника и картины в данном случае вряд ли правомерна. Стоит лишь подчеркнуть различия в авторской интонации: у Шекли она горько-ироническая, у Буассе — протестующая, резко наступательная. Но и рассказ, и фильм сходятся в главном — в искренней попытке, обратившись к разуму современного западного человека, заставить его трезво, с предельной честностью взглянуть на общество, в котором он живет, и на самого себя.

...Награда или смерть — таков лозунг чудовищного телешоу, развязку которого нам показали в прологе. Если бы тот, убитый на глазах миллионов зрителей человек сумел прийти к финишу живым, он бы получил приз — миллион долларов. Но победителя нет... Осталась вдова. Ей — утешительная награда. «Еще вчера, — вещает ведущий, обращаясь к публике, — она прозябала в нищете с тремя детьми. А сегодня, благодаря отваге мужа, избавилась от нее». Реклама, рассчитанная на привлечение новых желающих...

Желающих — хоть отбавляй! Их вербуют среди безработных. Организатор шоу — телекомпания Сэ-те-ве, которая находилась на грани банкротства, но сумела поправить свои дела на передаче «Награда за риск». На этот раз выбор падает на Франсуа Жакмара, техника по ремонту лифтов. Выбор продуманный. Передача строится по законам мелодрамы, для чего нужны симпатичные простые парни, чьи злоключения смогут растрогать зрителей. Вот как это обосновывается у Шекли: «Публике надоели бесстрашные натренированные атлеты. Они не вызывают симпатий и сочувствия, потому что никто из зрителей не может поставить себя на их место... Поэтому обычные развлекательные программы сейчас в упадке, а на «трепет-шоу» начался бум... Они там любят средненьких молодых людей, симпатичных и не шибко умных».

Первый этап «жестоких игр» — вождение самолета. Кроме Франсуа — еще двое участников. Ни у кого из них нет навыков пилотирования. Один из претендентов выбывает из состязания, так и не поднявшись в воздух. Другому не удается выйти из «пике»... Остается один Жакмар. Теперь он — герой дня. Частная жизнь самого заурядного, вчера еще никому не известного парня становится предметом всеобщего интереса. Газеты преподносят его победу как закономерный успех «настоящего мужчины». И вдруг — неожиданный «прокол»: Элизабет Вормс (Андреа Ферреоль), профсоюзный лидер, начинает кампанию за запрещение передачи «Награда за риск»; выступив в суде, она обвиняет организаторов шоу в преднамеренных убийствах. У телекомпании — свои козыри. К примеру, статистика, якобы подтверждающая, что после передачи снижается уровень преступности в стране. Инстинкты потенциальных убийц, как пытается доказать руководство Сэ-те-ве, вырываются из-под гнета и исчезают в момент показа на экране реальных убийств. Да и проблема безработицы, по мнению заправил шоу-бизнеса, находит свое частичное решение, ведь любой безработный — теоретически — имеет шанс быть занятым в передаче... Словом, получается, что устроители «трепет-шоу» действуют в интересах государства. Элизабет Вормс проигрывает дело.

А тем временем начинается основной этап «телеигры». В течение четырех часов «охотники» должны настигнуть и пристрелить смельчака, а его задача — добраться живым до контрольного пункта на телестудии. Из множества кандидатов на роли убийц Франсуа Жакмара отбирают пятерых, людей самых мирных, самых обыкновенных профессий, в их числе — одну женщину. Франсуа знакомят с его будущими противниками, причем и этот эпизод передается в эфир, как и все, что имеет отношение к шоу... Улыбки, рукопожатия. Мысль о том, что некоторое время спустя новые знакомые Жакмара будут в него стрелять, кажется дикой. Но это так! Выясняется: желание убивать уже не раз посещало каждого из коман-

ды добровольных «охотников». Если же за это еще и платят, почему бы не попробовать!.. В гротесковой заостренности характеристик, которые хорошо удаются Буассе, читаются, однако, не только психологические, но и социальные мотивы поведения потенциальных убийц: ими движет еще и жажда известности, которая, как постоянно и внушают им «масс-медиа», есть важнейший показатель жизненного успеха. А участие в передаче «Награда за риск» сулит каждому мгновенно обретаемую сенсационную популярность.

Что же касается самого Франсуа Жакмара, то он подчиняется более элементарным стимулам. Безработный, отчаявшийся выбиться из нищеты человек, он готов на все, включая смертельный риск, лишь бы получить возможность жить, как хочется. Кстати, его представления о благополучии тоже не выходят за рамки чисто буржуазных, внушенных теми же средствами массовой информации «идеалов»: в случае удачи он намерен предаться безделью, отправиться в долгое путешествие с любимой женщиной... В роли Жакмара снялся один из интересных молодых актеров французского кино, обладатель «приза Жана Габена» Жерар Ланвен, знакомый нам по фильму «Неделя отпуска».

Итак, дан старт заключительной стадии опасной игры, адского развлечения — охоты на человека. Репортажная манера повествования, столь близкая Буассе, здесь подсказывается самой драматургией ленты. Сложная система видеокамер телекомпании Сэ-те-ве, использующей даже дирижабль, фиксирует каждый шаг, каждое движение участников безумного шоу... Вот Франсуа Жакмар, спасаясь от погони, врывается в метро, бежит по эскалатору, бросается к поезду, но двери вагона захлопываются, а убийцы уже рядом... И тут — первая непредвиденная накладка — один из преследователей, споткнувшись о шпалу, погибает. Эта смерть не была срежиссирована и грозит скомпрометировать «чистое» шоу. Короткое замешательство. Но находчивый ведущий немедленно обращает трагическое происшествие в элемент острого зрелища. «Повторите кадр, дайте замедленную съемку!» — требует этот циничный ловчила. Образ Малера, развязного паяца, ведущего передачу, накаляя страсти до истерики, талантливо сыгран Мишелем Пикколи. Малер — олицетворение полностью коммерциализированных средств массовой информации буржуазного общества, используемых для манипулирования умами и настроениями миллионов. «Ситуация намеренно доведена до карикатуры и абсурда, — говорил, комментируя свой фильм, Ив Буассе. — Однако очевиден тот факт, что уже сегодня в нашем обществе телевидению — этому могучему средству воздействия — грозит опасность полностью оказаться в руках дельцов, для которых выгода превыше всего... Я никогда не поверю, что зрителю заведомо нравится «облучать» себя вульгарностью и ужасами. Но доза получаемого помимо его воли «облучения» грозит стать фатальной, превратив его в инертного сообщника зла».

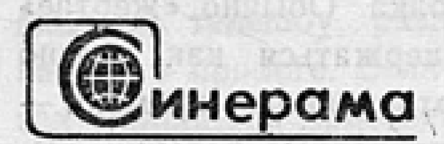
«Игра», затеянная компанией Сэ-те-ве, выглядит тем более отвратительной и извращенной, что ведется она не по правилам, в основе ее — обман и подтасовка. Обычно «жертве» дают возможность продержаться как можно дольше в пределах отведенного времени — нельзя же упускать баснословные барыши, выручаемые от рекламы, перемежающей «смертельный репортаж»!.. Когда же до финиша остается совсем немного, преследуемого подставляют под пули убийц, чтобы сберечь миллион, предназначенный победителю. Естественно, условие это известно лишь ограниченному кругу лиц, организующих передачу.

Франсуа Жакмар случайно узнает правду, узнает, что все подстроено, что он приговорен заранее, обречен. И тогда послушная «телезвезда» отваживается на яростный бунт. Франсуа вынужден защищаться, бороться за свою жизнь — и он превращается из преследуемого в преследователя, одного за другим уничтожая «охотников». Игра принимает неожиданный оборот. «Ты не имеешь права», — вопит последний из оставшихся в живых наемник. Но о каком праве можно тут говорить!.. Наконец-то путь к финишу свободен. Но теперь Франсуа, позабыв про обещанный ему миллион, хочет только одного: вывести всех на чистую воду. Он врывается в студию и вместо того, чтобы пожинать лавры победителя, набрасывается на Малера, выкрики-

вая в микрофон все, что он узнал о бесчестных махинациях компании, рассчитавшей до мелочей каждую фазу кровавого зрелища. В страхе замирает под дулом пистолета растерявшийся Малер... Сыплются на пол стекла разбитых объективов передающих камер... Кажется, Франсуа Жакмар и впрямь вышел победителем в неравной схватке с заправилами телеиндустрии.

Но, увы, это только кажется. Франсуа, по рукам и ногам спеленутого, «упакованного» в смирительную рубашку, увозит санитарный автомобиль — теперь им займутся психиатры. А Малер от имени Сэ-те-ве обещает, что будет сделано все возможное для того, чтобы вернуть разум сорвавшемуся от «перенапряжения» парню...

Стихийный бунт одиночки — мотив для Буассе весьма характерный. Вспомним хотя бы следователя Файяра, прозванного Шерифом. Быть может, режиссер видит в этом наиболее приемлемый для себя способ обличения пороков мира, в котором он живет. Обличения убедительного, подчас яростного, хотя и не до конца последовательного. Однако Ив Буассе — художник в достаточной мере проницательный и реально мыслящий, чтобы отдавать себе отчет в практической бесперспективности тех способов, к которым прибегают его герои, стараясь хоть что-то изменить к лучшему в окружающей действительности. Не случайно они чаще всего погибают, так ничего и не добившись. И все же гибель их небессмысленна, поскольку симпатии значительной части зрителей, к которым обращает Ив Буассе свои отчаянные послания, — на стороне этих бунтарей, бросающих вызов буржуазной морали и буржуазному миропорядку.



АВСТРАЛИЯ. После показа фильма «Нити» (о возможных последствиях атомной бомбардировки) в Перте этот город, находящийся на западе страны, напоминал растревоженный муравейник. В местной телестудии, в штаб-квартирах недавно созданной партии ядерного разоружения и организации «Народ за ядерное разоружение» непрерывно звонили телефоны. Зрители спрашивали, что можно сделать, чтобы отвести угрозу катастрофы. Группы старшеклассников вышли на улицы с антивоенными лозунгами. «Мы хотим, чтобы нам дали возможность жить, — сказал семнадцатилетний Джоди Леннон. — Мы не желаем, чтобы нас, готовых трудиться, уничтожили в ядерной войне».

«Столь широкий отклик (на демонстрацию ленты. — *С. С.*) свидетельствует о том, что люди все глубже осознают опасность глобальной катастрофы и считают, что они сами должны что-то сделать для предотвращения войны, — заявила Джозефина Валлентайн, кандидат в парламент от партии ядерного разоружения. — Ведь страшная угроза нависла и над Австралией, вовлеченной США в гонку вооружений. Эту угрозу создают американские военные базы, расположенные на австралийской территории, американские военные корабли и подводные лодки с атомным оружием на борту, фактически базирующиеся в австралийских портах».

«Этот фильм, — сказал декан университета Западной Австралии Роберт Стрит, — многим открыл глаза на то, что гибельных последствий атомной войны не избежать и Австралии».

«Я все еще нахожусь под впечатлением этой картины, — говорит епископ англиканской церкви Майкл Чаллен. — Для большинства она стала откровением...»

Показу антивоенного фильма «Нити» по пертскому телевидению пытались помешать те, кого пугает рост движения в защиту мира в Австралии, кто ратует за тесное сотрудничество с Соединенными Штатами в осуществлении агрессивных приготовлений. Действуя через Национальную ассоциацию телезрителей и радиослушателей, правые силы требовали запретить демонстрацию картины в Австралии, лицемерно аргументируя это тем, что «некоторые жестокие сцены могут травмировать детскую психику»...

Сергей Соловьев,
корр. ТАСС

Канберра

БОЛГАРИЯ «Во имя народа», «Эта кровь должна была пролиться», «Спасение» — вот названия лишь некоторых новых картин, отразивших события антифашистской и революционной борьбы болгарского народа. Среди фильмов, повествующих о суровом времени, когда германский фашизм пытался поставить на колени каждого, кто не пожелал смириться с гитлеровским «новым порядком», болгарская пресса выделяет многосерийный фильм «Во имя народа», созданный известным режиссером Иванкой Грыбчевой. Эта лента была показана по телевидению и вызвала широкий отклик болгарской общественности. Комментируя успех работы Грыбчевой, газета «Работническо дело» отметила реализм, с которым показаны в картине патриотизм и мужество болгарских коммунистов, поднявших народ на борьбу против фашистских захватчиков и приведших страну к победе социалистической революции.

С большим интересом была встречена лента одного из ведущих мастеров болгарского кино Борислава Шаралиева «Борис I» (автор сценария Анжел Вагенштайн). Фильм рассказывает о важнейшем периоде национальной истории Болгарии, когда после принятия христианства в IX веке закладывались основы болгарской государственности и культуры. В центре повествования — фигура легендарного дипломата, военачальника и государственного деятеля. Картине присуждена высшая награда XVIII кинофестиваля в Варне «Золотая роза».

Среди работ болгарских кинематографистов последнего времени преобладали фильмы, созданные на материале современной жизни; среди них несколько лент, посвященных производственной проблематике («Плотина» дебютанта Эмиля Цанева, «Вибрация» Тодора Стоянова). С успехом прошли на экранах такие острозлободневные по своей теме картины, как «Забудьте этот случай» Красимира Спасова и «Собеседник по желанию» Христо Христова (премия за лучшую режиссуру на фестивале в Варне).

Владимир Абросимов,
корр. ТАСС

София

«ЭТА КРОВЬ ДОЛЖНА БЫЛА ПРОЛИТЬСЯ», режиссер Сергей Гяуров (фото из журнала «Болгарские фильмы»)



ГДР. В течение недели на XXVII Международном кинофестивале документальных и короткометражных фильмов в Лейпциге было показано около четырехсот лент из пятидесяти стран мира. В работе киносмотра участвовали также ООН, ЮНЕСКО, Комитет чилийских антифашистов, Организация освобождения Палестины.

Знаменательно, что на фестивале, проходившем в канун 40-летия Победы советского народа в Великой Отечественной войне, высшую награду «Золотой голубь» получила лента режиссера Марины Бабак «Маршал Жуков. Страницы биографии» (ЦСДФ), вызвавшая большой интерес зрителей.

«Золотого голубя» была удостоена и работа американских документалистов «Справедливая борьба: бригада Авраама Линкольна на гражданской войне в Испании» — впечатляющий рассказ о судьбе одиннадцати граждан США, сражавшихся в рядах испанских республиканцев. В категории короткометражных картин «Золотого голубя» получил фильм «Мы нарушаем тишину» (Никарагуа), а среди мультипликационных лент — «Птица» (Болгария) и лента узбекских кинематографистов «Будет ласковый дождь» (по мотивам антивоенной новеллы Рэя Брэдбери).

На фестивале был показан еще один фильм из СССР, возвращающий зрителей ко времени второй мировой войны, — «Милосердие» — из цикла «У войны не женское лицо» режиссера Виктора Дашука, в котором повествуется о фронтовых дорогах советских женщин — медсестер, связисток, разведчиц, партизанок.

Произведения мастеров кино многих стран, демонстрировавшиеся на лейпцигском киносмотре, объединяла мысль о том, что самая главная и неотложная задача человечества — отвести от нашей планеты угрозу ядерной катастрофы, сохранить и упрочить мир. Об этом еще раз напомнила полнометражная японская лента «Сегодня из Хиросимы — выступления за жизнь», получившая премию Всемирного Совета Мира; гневным антивоенным пафосом отмечены такие картины, как «Кто угрожает миру?» (СССР), «Брук Кент: «Я верю в разум» (ГДР), «Город, строящий бомбы» (Великобритания), «Вдалеке от войны» (ФРГ), «Три минуты до атомной войны» (Япония).

Зрители фестивального Лейпцига с единодушным одобрением принимали фильмы, снятые в горячих точках планеты, там, где борьба народов против сил империализма и фашиствующей реакции принимает открытые, наиболее драматические формы. Смотр начался работой известного аргентинского режиссера Фернандо Бирри «Отправитель: Никарагуа — письмо всему миру» — о мужестве никарагуанских патриотов, защищающих завоевания сандинистской революции. Фильмы «Сопротивление сегодня» (Прогрессивные организации Чили), «Гаити» (Венесуэла), «Геноцид в Гватемале» (Мексика) прозвучали страстным обвинением в адрес диктаторских режимов в странах Латинской Америки.

В тот день, когда на фестивале демонстрировались картины, посвященные Никарагуа, в Лейпциге состоялся митинг, участники которого решительно осудили агрессивную политику американского империализма в отношении этой свободной страны. Под воззванием «Руки прочь от Никарагуа» за время проведения киносмотра было собрано более шести тысяч подписей.

В рамках лейпцигского форума была организована ретроспектива английских документальных фильмов 30-х годов, зрители которой познакомились с работами кинематографистов «школы Грирсона», известной далеко за пределами Великобритании.

Подводя итоги XXVII фестиваля в Лейпциге, президент оргкомитета смотра режиссер Аннели Торндайк подчеркнула, что программа форума продемонстрировала искреннее стремление передовых мастеров документального кино разных стран к освещению самых жгучих проблем современности, к участию в широкой антиимпериалистической борьбе на стороне сил социального прогресса и мира.

А. Бурданов,
корр. ТАСС

Берлин

ФРАНЦИЯ. Обращаясь к событиям минувшей войны и антифашистского Сопротивления, французские кинематографисты не раз задавались вопросом о том, какое влияние на личность и поведение человека оказывали обстоятельства, сопутствовавшие вооруженной борьбе с нацизмом. Именно в этой традиции решены две новые ленты известных режиссеров, вышедшие на экраны в прошлом году.

Действие фильма Клода Шаброля «Чужая кровь», снятого по одноименному роману Симоны де Бовуар, происходит в 1938—1941 годах — в период лихорадочной подготовки Германии и ее союзников к войне, начала гитлеровской оккупации Франции. В первую очередь авторов картины интересует общественная позиция радикально настроенных представителей французской интеллигенции на переломном этапе национальной истории.

...Жан Бломар — сын владельца типографии — отказывается жить на отцовские средства. Освоив профессию линотиписта, он покидает богатый дом своих родителей, решив вести самостоятельную трудовую жизнь. Жан становится коммунистом, но вскоре, однако, выходит из партии.

...1940 год. Обстановка в охваченной войной Европе, поражение и оккупация большей части Франции гитлеровскими войсками заставляют Жана, как и многих других французов, сделать свой выбор.

Он становится участником Сопротивления, одним из руководителей антифашистского подполья. Трагические события в стране побуждают и его возлюбленную Элен забыть о пережитой ею личной драме, она тоже делает свой выбор, вступая в ряды борцов с нацизмом.

Французская критика в общем доброжелательно встретила новую работу Шаброля, особенно высоко оценив исполнение роли Элен известной молодой актрисой Джуди Фостер. Вместе с тем, как отмечает в журнале «Ревю дю синема» Кристиан Боссено, фильму, несмотря на талантливую режиссуру, все же недостает глубины и эмоциональной выразительности литературного первоисточника.

Картина Лорана Хейнемана «Стелла» вызвала в печати Франции бурную полемику. Большинство критиков сочли, что фильм не получился, усмотрев главную причину неудачи в том, что автор таких известных лент, как «Допрос» и «История Биргит Хаас», глубоко исследовавших социальные проблемы сегодняшней Франции, на этот раз оказался оторванным от знакомого материала.

...Франция, 1944 год. Близится к концу страшное время гитлеровской оккупации. Именно в этот момент герой картины, Ивон (Тьери Лермит), пытаясь спасти свою возлюбленную Стеллу (Николь Гарсиа), соглашается на сотрудничество с гестапо. Ивону удается достичь цели — Стелла спасена. Но может ли любовь стать оправданием предательства? Фильм не дает определенного ответа на этот вопрос. По мнению рецензента журнала «Ревю дю синема», Хейнеман не снимает ответственности с Ивона и ему подобных, но и не осуждает их, как бы наблюдая за ними со стороны. Как пишет критик, достоверность в воссоздании исторической обстановки, заявленная в экспозиции картины, по мере развития сюжета исчезает и происходит переакцентировка общего замысла: от социально-исторического анализа режиссер движется в направлении морализаторско-вневременного повествования, все более сосредоточиваясь на дуэте Ивон — Стелла. На страницах «Юманите» Клод Сартирано высказывает такое суждение: фильм «оставляет зрителя перед закрытой дверью»...

А. Ларин

ФРГ. Многочисленная семья деревенского кузнеца Симона и его жены Катарины, их односельчане — персонажи нового фильма западногерманского режиссера Эдгара Рейца «Родина».

События ленты, охватывающие более чем шестидесятилетний период, происходят в деревне Шаббах. Главная героиня картины — Мария, невестка Симона и Катарины; впервые мы видим ее молоденькой баззаботной девушкой, пробегающей по залитой солнцем деревенской улице, — сцена похорон Марии, умершей где-то в начале 80-х годов, завершает фильм.

...Люди в коричневой нацистской форме по-своему переменили патриархальный быт Шаббах. Жители деревни тоже понадобились «третьему рейху» в качестве действующих лиц «великой немецкой истории». И вот уже младший брат Марии щеголяет в новеньком эсэсовском мундире, а ее недалекий и нерешительный свекор, уступая требованиям и амбициям своей супруги, принимает предложение новой власти и становится бургомистром. Часть мужского населения Шаббах отправляется с началом войны на фронт. Все обитатели деревни знают, что за ближайшим лесом находится страшная «фабрика смерти» — фашистский концлагерь...

После разгрома гитлеровской Германии в Шаббах, расположенной на территории будущей ФРГ, начинают хозяйничать американцы. Карикатурным олицетворением «американского образа жизни» выступает в фильме бывший муж Марии, Пауль, который еще до войны бросил семью и отправился в поисках удачи за океан. Теперь он возвращается в Шаббах и, пытаясь изображать из себя «богатого американского дядюшку», сорит деньгами направо и налево.

Мягкий, лиричный тон, в котором Эдгар Рейц ведет свое повествование о жизни обыкновенных людей из немецкой «глубинки», становится ироничным и резким, когда режиссер выводит на экран тех, кто в трудные времена отбросил нравственные нормы и моральные запреты, забыл о чести и совести — и при нацистах, и при американцах.

Как и герои его картины, Эдгар Рейц родился и вырос в захолустье в семье мелкого ремесленника. Прежние фильмы режиссера «Трапезы» (1967) и «Портной из Ульма» (1978) не имели зрительского успеха. Гораздо большего Рейц добился как киновед и теоретик кино. Вместе с известным западногерманским режиссером Александром Клюге Рейц стал одним из основателей Ульмской киношколы, а в прошлом году в Кельне вышла его книга «Любовь к кино. Фантазии и размышления об авторском фильме. 1962—1982».

Критики в ФРГ отмечают, что, несмотря на некоторую идеализацию «доброго старого времени», «Родина» заслуживает внимания как правдивый и прочувствованный рассказ о жизни обитателей немецкой провинции, на чьи судьбы лег отпечаток бурных событий нашего века. В фильме заняты актеры Марита Бройер, Гудрун Ландгребе и другие.

Н. Алабов

ЧЕХОСЛОВАКИЯ. В ночь с 13 на 14 февраля 1945 года партизанские соединения, действовавшие в горах Словакии, форсировали реку Грон, прорвали немецкий фронт и соединились с регулярными частями Красной Армии. О том, как готовилась и проходила эта боевая операция, рассказывает новый фильм словацкого режиссера Йозефа Медведя «На том берегу — свобода», созданный в сотрудничестве с болгарскими кинематографистами.

Главные герои этой исторической баллады — болгарские студенты, обучавшиеся в Братиславе в годы второй мировой войны, Боян и Славко, чьи судьбы оказались тесно связанными с драматическими перипетиями борьбы с гитлеризмом. Ненависть к фашизму привела их в ряды словацких повстанцев. После поражения Словацкого национального восстания Славко и Боян остаются в партизанском отряде, не сложившем оружия.

В картине «На том берегу — свобода» биографии рядовых участников Сопротивления представлены на широком историческом фоне, что и придает произведению дополнительную достоверность и обобщающий смысл.

Фильм завершает метафорический эпизод. ...В родную Болгарию возвращается Боян, рядом с ним — сын погибшего Славко. Но теперь он — и сын Бояна, олицетворяющий будущее, во имя которого отдал свою жизнь Славко и которое надо беречь оставшимся в живых...

Г. Компаниченко

Я снимал три войны

Малик Каюмов

Слова, вынесенные в заголовок, — правда. Я действительно был со своей камерой на трех войнах: Великой Отечественной войне нашего народа, народно-освободительной — во Вьетнаме, необъявленной, но ведущейся войне контрреволюционеров против народного правительства в Афганистане. И был свидетелем борьбы за свою независимость народа Бангладеш. И везде в меру сил старался выполнить свой долг советского кинопублициста — запечатлеть увиденное.

Начну издалека, с мирных дней. Шел 1941 год. Страна развивалась, крепла... Устремленная в будущее, она не забывала о своем прошлом — узбекский народ готовился к празднованию 500-летия со дня рождения Алишера Навои. Готовились и ученые — углубленно изучали эпоху, в которую жил и творил наш великий предшественник. Тогда-то и отправилась научная экспедиция в Самарканд для вскрытия погребений Тимура и тимуридов в мавзолее Гур-Эмир. А мне выпало счастье ее снимать.

Экспедиция приступила к работе в июне 1941 года. Наша съемочная группа получала телеграммы со всех концов земного шара с просьбой прислать кинопленку, запечатлевшую вскрытие гробницы.

Как-то вечером накануне одной из первых съемок я завернул в уютную чайхану выпить чашку чая. Там сидели три старика, а перед ними лежала большая раскрытая книга. Видимо, догадавшись, что видят приезжего, старики спросили, не из экспедиции ли я. По молодости лет я в шутку отвечал, что не только имею отношение к экспедиции, но даже являюсь самым главным в ней — без меня там никто ничего не увидит. В самом деле, в гробнице было темно. Чтобы снимать, я привез свет, и включался он по моей команде. Археологи тоже пользовались светом киногруппы.

Без иронии выслушав мое признание, один из стариков сказал:

— Нельзя вскрывать могилу Тимура — выйдет дух войны...

Я спросил:

— Откуда это известно?

Седобородый собеседник указал на старинную книгу.

Увы, совпадение оказалось зловещим: через четыре дня нас потрясла донесенная радио весть: война!

Я тотчас решил — еду на фронт. Сесть в поезд было невозможно. Хорошо, помог генерал Иван Ефимович Петров — тогда он командовал Ташкентским военным училищем им. Ленина.

Всю ночь я простоял в тамбуре, думая о беде, постигшей мою Родину. У меня не было и не могло быть иного решения — немедленно в действующую армию.

Мне посчастливилось. В Ташкенте я застал Ивана Григорьевича Большакова, тогда председателя Кинокомитета. Нам, кинооператорам хроники, пола-

галась бронь. После долгих и настойчивых уговоров Иван Григорьевич согласился направить меня на ЦСДФ, где формировались фронтовые кинигруппы.

Непросто было добраться и до Москвы. Пассажирский состав двигался чрезвычайно медленно, уступая колею обгонявшим нас воинским эшелонам. На станциях и полустанках — повсюду было видно, как огромная страна поднимается против вероломного врага. Это вселяло уверенность: мы победим.

Прибыли в белокаменную поздним июльским вечером, я тотчас прямо с Казанского вокзала помчался к Киевскому, на Брянку, где тогда находилась студия кинохроники, бывшая моим вторым родным домом. Там трудилось много близких друзей, товарищей, дорогих мне людей: Р. Кармен, М. Ошурков, Б. Макасеев, В. Ешурин и другие.

Обычно в помещениях студии почти в любое время было шумно, весело, вбегали и выбегали со съемок и на съемку люди. Теперь было безлюдно. Походил по цехам, заглянул в монтажные. Встретил несколько товарищей по съемкам фильма о строительстве Большого Ферганского канала «Могучий поток» — Л. Варламова, В. Комарова, моего учителя, одного из первых директоров «Узбеккинохроники» Н. А. Кима. В общем, я сразу попал к родным.

В течение недели наша фронтовая киногруппа была сколочена. Мне повезло. Начальником ее назначили Бориса Рудольфовича Небылицкого, с ним мы тоже подружились во время работы над фильмом «Могучий поток». А напарником моим определили Алексея Семина. Так уж повелось, что кинооператоры в войну всегда снимали вдвоем. Иначе просто было нельзя: работа в боевых условиях подтвердила необходимость этого правила.

Вскоре мы выехали на Центральный фронт. Аппаратура у нас была даже по тем временам не самая современная — камера «Аймо» с тремя объективами. Смена объективов оказывалась трудоемкой и долгой операцией. Крупный план не давался даже с расстояния в десять метров. И все же, забегая вперед, скажу, что старушка «Аймо» хорошо поработала на войне. Сейчас она хранится у нас на студии в качестве реликвии, напоминающей о годах войны.

...Добрались до Калинина. Наши войска сражались на подступах к Ржеву. Здесь состоялось мое боевое крещение, мое и Алексея Семина.

Оружием кинооператора была камера, но в бой он шел рядом с солдатом. Чем отличалось наше положение от положения любого бойца или командира? Мы сами выбирали, куда идти и что снимать, хотя начальство старалось сдержать наш пыл, чтобы операторы не лезли в самое пекло.

Я знаю только нескольких своих товарищей из бывших на фронте, кто вернулся без ранения.

...Готовилось наступление на Ржевском плацдарме. В четыре часа утра началась артиллерийская подготовка. Потом поднялась в атаку дивизия генерала Чанчибадзе, тоже нашего ташкентца, он был преподавателем в училище у Петрова. Мы с Семиным снимали этот бой.

Было ли мне страшно в том первом сражении, под огнем врага? На нервы особенно действовала пальба из шестиствольных немецких минометов — лающий такой, выматывающий душу вой. Но когда ты занят делом, а таким делом была для нас съемка, то многого не замечаешь...

Когда я уезжал в Москву, мама, моя добрая и верующая в бога мама, сшила мешочек, положила туда серебряную монету и повесила мне на шею. Монету эту ей оставил дед, значит,



Малик Каюмов со своей кинокамерой на хлопковом поле в родном Узбекистане

мой прадед, и она хранилась в нашей семье как талисман.

На фронте мы с Алешей иногда «советовались» с монетой. Я подбрасывал ее на ладони. Упадет «решкой» вверх — значит надо быть особенно осторожным, а «орел», нам казалось, сулил хорошее.

Больше года мы провоевали благополучно. Снимали всех. И всегда нам были рады в войсках. Мне довелось сквозь объектив кинокамеры видеть выдающихся наших военачальников Жукова, Конева, Рокоссовского, Еременко. Вспоминается такой случай. Как-то я снял полковника Бочарова. Жена углядела его во фронтовой хронике и обратилась на студию с просьбой сообщить номер полевой почты мужа, от которого не было писем с первых дней войны. Небольшой сюжет помог двум людям, разделенным лихолетьем, найти друг друга.

Под городом Белым дело дошло до рукопашной. Это страшно. Хочу запечатлеть поле боя, а рука не поднимается снимать — столько было убитых — и наших, и немцев. К зрелищу смерти трудно привыкнуть...

Когда мы перебрались в район Смоленска, я читал Семину стихи Константина Симонова «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...» так, как будто они были обращены непосредственно к моему другу.

Морозы стояли лютые. Хотя обмундирование нам выдали знатное — полушубки, валенки, люди коченели от холода.

Мы с Семиным сидели в кузове «полуторки», двигались в одной колонне с танками. У переезда образовался затор. Тут мы почувствовали, что околеваем от стужи.

Алексей предлагает:

— Сойдем, попрыгаем...

Я подбросил мамину монету — «орел». Надо, выходит, прыгать.

Усталость была такая, что не хватало сил подняться.

— Ты побегай, а я посижу. — Сказал так, но сам думаю: «Не гоже это — «орел» ведь выпал...»

Колонна опять тронулась. Мы тоже бежим вдоль дороги, вроде слегка согрелись.

Только залез я обратно в кузов, как раздался взрыв.

Танки — те прошли, у них колея широкая, наша же машина наскочила на мину.

Алексей подобрал меня на обочине — я был без сознания. Так и не пришел в себя, пока тащили к медсанбату. Поправившись, опять вернулся на фронт. Начальником нашей киногруппы теперь стал Александр Иванович Медведкин — «дядя Саша», как мы его почтительно называли.

Командующий фронтом Георгий Константинович Жуков, с виду суровый, замкнутый, при близком общении оказался деликатным, мягким человеком. Всегда шел навстречу нашим просьбам. И только если уж чрезвычайно бывал занят, просил отсрочить съемку до более подходящего момента.

Судьба свела меня на фронте и с Иваном Ефимовичем Петровым. Увидев меня в штабе, он удивленно и, как мне показалось, радостно воскликнул:

— Ты здесь? Вот уж не ожидал!

Мы вспомнили описанный мной выше день — 23 июня сорок первого года, наш совместный путь из Самарканда в Ташкент, когда судьба и долг звали продолжить его на Запад. Вспомнили, что и тогда, в самом начале войны, твердо верили в нашу Победу над вероломным врагом.

Летом сорок четвертого началась операция «Багратион» — шли бои за освобождение многострадальной Белоруссии. Настроение было отличное. Мы с Алексеем шагали с кинокамерами, шутили, не ожидая подстерегавшей нас беды. Две длинные автоматные очереди прорезали тишину. Я почувствовал, как рой пуль ужалил меня в левую ногу, повалился навзничь. Леша выхватил гранату и, падая, успел метнуть ее в ту сторону, откуда стреляли фашисты.

Раздался взрыв, донесся топот кованых немецких сапог — видимо, то были разведчики, устроившие нам засаду.

Семин кинулся ко мне, разрезал голенище, наложил тугой жгут. Три километра тащил меня на себе, пока не увидел обозную бричку, на которой и доставил в медсанбат.

Так Алексей вторично подарил мне жизнь. Дружба, скрепленная кровью, останется с нами теперь уже до конца дней.

На фронте я подружился и с приезжавшими к нам военными корреспондентами, с писателями Константином Михайловичем Симоновым и Борисом Николаевичем Полевым. В послевоенное время наши дороги и творческие судьбы не раз пересекались.

...Одиннадцать месяцев и двадцать семь дней пролежал я в госпитале. Ногу мою спасли. Я выбросил костыли, потом, когда война уже кончилась, и палку, но прихрамываю и сегодня.

...Шли годы. Казалось, — мы в это верили — человечество должно одуматься и войн больше не будет. Увы, американцы, потерпев поражение в Северной Корее, спровоцировали военную авантюру во Вьетнаме. Вьетнамцы показали себя настоящими богатырями духа. Поражало их трепетное, сердечное отношение к людям «с родины Ленина», как называют здесь каждого представителя нашей страны.

В первый раз я приехал во Вьетнам, когда завершалась операция под Дьен-

бьенфу, ставшая для колонизаторов «вьетнамским Сталинградом».

Горжусь тем, что Константин Симонов использовал кадры, снятые мной во Вьетнаме, в фильме «Чужого горя не бывает».

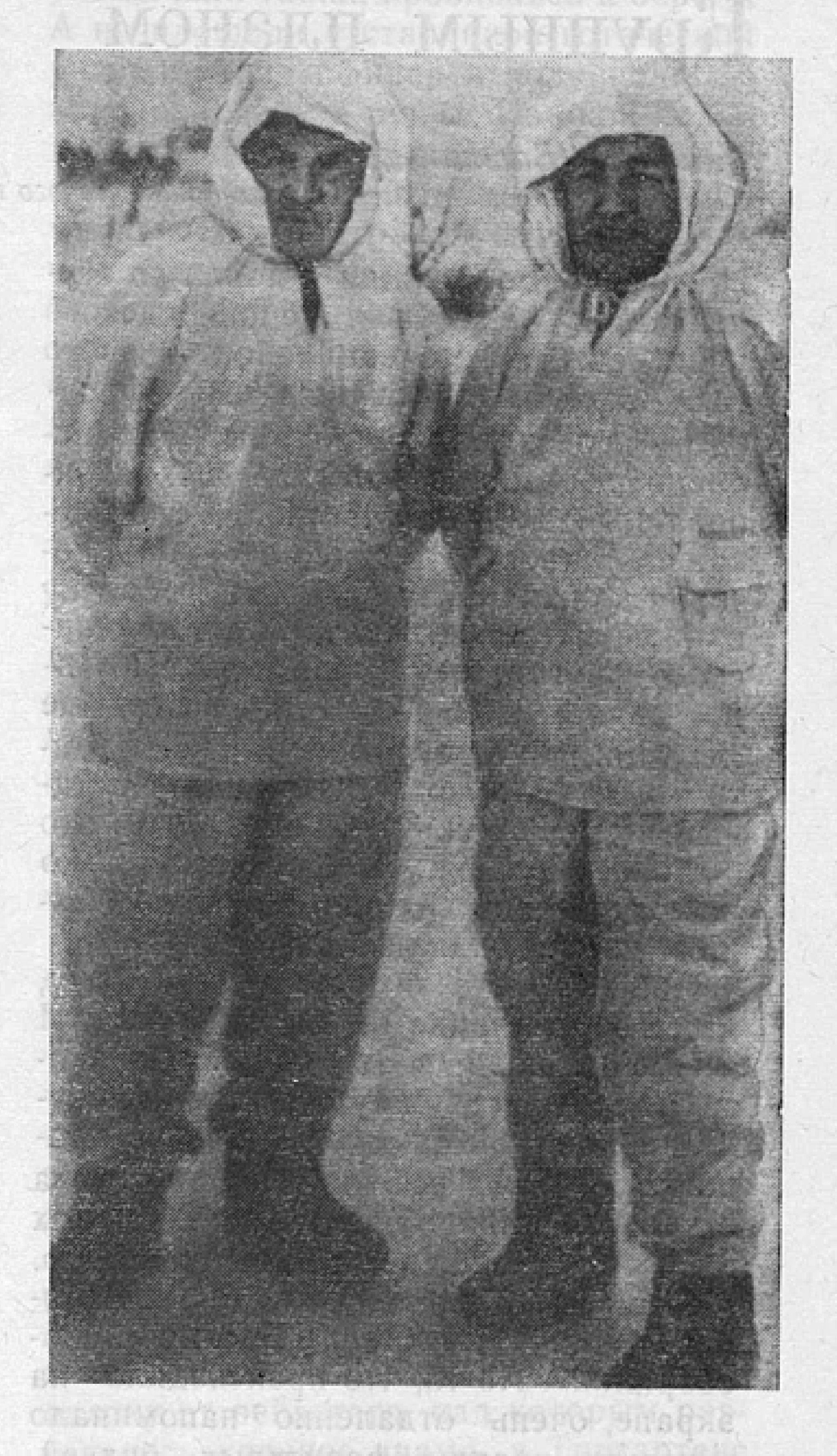
На третью войну профессия документалиста привела меня, когда мне уже было под семьдесят. Я хорошо изучил и люблю Афганистан. Впервые посетил его ровно полвека назад. В картинах «Афганистан — революция продолжается», «Кто стреляет в республику?», «Земельная реформа», «Один день — один год» мы, узбекские кинодокументалисты, вместе с нашими афганскими коллегами стремились раскрыть на документальном экране правду о том, как на афганской земле от рук душманов гибнут мирные люди, как защищают революцию афганские воины и советские солдаты, пришедшие на помощь братскому народу по просьбе правительства Афганистана.

Я непременно вернусь туда, чтобы показать исторические перемены, которые произошли и грядут в народном Афганистане, избравшем социалистический путь развития, строящем наперекор врагам свое счастливое завтра.

Это мой долг, долг кинооператора и режиссера, долг человека, снимавшего три войны и мечтающего о счастье и мире на всей планете.

Ташкент

А. Семин и М. Каюмов перед боем и перед съемкой



Крупным планом

Владимир Баскаков,
директор Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства

На передовые позиции я попал со студенческой скамьи Ленинградского университета осенью сорок второго года. Это было в глухом углу фронта — в лесах Калининщины. Наш недавно сформированный 1-й механизированный корпус участвовал в отвлекающей наступательной операции, которая должна была пресечь переброску вражеских войск отсюда, с Калининского фронта, под Сталинград. По ходу дела возникали исключительные ситуации: мощный прорыв, стремительный удар по тылам врага, трудный выход из окружения. Словом, это была и сложная, и трагическая, но исключительно важная операция. Задачу мы выполнили.

После боев в зимнем густом лесу, изрытом землянками, мы отдыхали. И вечерами сюда, в эту чащобу, привозили кинопередвижку. Когда в небе гудел вражеский самолет, сеанс прекращался, а когда все затихало — снова стрекотал аппарат. В то время новых фильмов о войне было еще не много. Мы смеялись над похождениями Антоши Рыбкина, смотрели «Боевые киносборники». Но то, что происходило на экране, очень отдаленно напоминало суровую правду фронтовых будней. Картины эти были скорей адресованы тем, кто трудился в тылу, кто ждал каждой весточки с фронта, кто верил, что его родные и близкие вернутся с войны.

Зато с каким волнением и гордостью мы посмотрели документальный фильм «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» — правдивый рассказ о первой нашей славной победе. Вызвала, разумеется, интерес начатая еще до войны картина «Парень из нашего города» — она, эта лента, как бы связывала события предвоенных лет с грозными днями и ночами великого противоборства с фашизмом.

Осенью следующего, сорок третьего года, после боев на Курской дуге, под Белгородом и Харьковом, а затем на днепровских плацдармах танкисты 1-го механизированного корпуса снова получили короткое время на отдых и пополнение техникой. И вот тогда в приднепровском селе темными украинскими ночами шли у нас кинофильмы — по два за вечер. С какой радостью встречали мы замечательные картины, созданные к этой поре кинематографистами на эвакуированных в Среднюю Азию и Казахстан студиях!

И как могли не волновать эти фильмы, исполненные высокого трагизма, ведь только что танкисты освобождали города и села, истерзанные гитлеровцами.

По-настоящему понравились и «Секретарь райкома», и «Она защищает Родину», и, разумеется, «Два бойца». Здесь уже фронтовые зрители простили режиссеру и некоторую условность баталий, и то, что Марк Бернес и Борис Андреев сидели в землянке в касках и с противогазными сумками через плечо. Нас увлекла правда характеров и правда чувств. А что может быть важнее для произведения искусства!

«Живого» кинематографиста я увидел гораздо позднее, в Белоруссии. К нам в корпус, а я тогда уже работал в редакции корпусной газеты, приехал кинооператор. Это было где-то в районе Слуцка — там шел упорный встречный танковый бой против вражеской груп-



В. Баскаков. Берлин, 1945 год

пировки, тщетно пытавшейся пробиться к своим окруженным в районе Бобруйска дивизиям и деблокировать их.

С командного пункта командира бригады в стереотрубу я увидел человека с киноаппаратом — в полный рост, в распахнутой шинели он стоял в открытом «виллисе» и снимал атаку танков. «Крупным планом» я так его и не видел — он уехал к кавалеристам генерала Плиева. Но это было сильное впечатление — человек с киноаппаратом в боевых порядках танков, в пыли и грохоте сражения.

А в апреле 1945 года я познакомился с настоящим кинематографистом. Да еще с каким — с Романом Карменом!

Впервые я встретил знаменитого кинооператора еще зимой в городе Пирице на подступах к Одеру. Город горел. Через пелену мокрого снега вдоль улицы шли танки, пробиваясь к берегу. А на площади у старинной готической ратуши стоял офицер в полушубке с киноаппаратом в руках. Из окон полыхал огонь, и создавалась совсем неправдоподобная картина, скорее напоминающая театральную декорацию, чем реальность горящего города.

Тогда мне не удалось свести личное знакомство с Карменом. Он быстро умчался на своем «виллисе» вперед, а я должен был на попутных машинах возвращаться в редакцию.

Мы познакомились позже, в знаменательный день 21 апреля, когда наши танки ворвались в Берлин.

Незадолго до своей смерти Роман Кармен зашел ко мне на работу во Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства и показал фотоснимок.

— Ты помнишь этих людей? — спросил он. — Может быть, эта фотография пригодится для твоих историков.

Да, я помнил тех, кто был снят на фоне Бранденбургских ворот, помнил, когда и в каких условиях сделано фото: 2 мая 1945 года, через несколько часов после того, как берлинский гарнизон окончательно капитулировал и затихли последние залпы. Еще горели дома, еще над развалинами стелился дым, еще гитлеровские солдаты выбирались из подвалов и бетонных укреплений и складывали оружие в большие кучи, а в самом центре Берлина, неподалеку от рейхстага, над которым развевалось красное знамя, в Тиргартене у прусской «колонны победы» шел митинг.

Роман Кармен снимал в то утро последние уличные бои в Шарлоттенбурге и Тиргартене, он снял и этот первый после падения столицы фашистского рейха митинг. А потом здесь же рядом, у Бранденбургских ворот, запечатлел на фото тех, с кем он прошел от Одера до Берлина, — командира нашего корпуса генерал-лейтенанта танко-

вых войск С. М. Кривошеина и начальника политотдела полковника А. Ф. Корякина, только что поздравлявшего на митинге танкистов с победой.

Роман Лазаревич подарил мне карту, на которой четкой рукой штабного офицера был нанесен боевой путь нашего корпуса в Берлинской операции.

От Висленских плацдармов до Одера, а затем и до Берлина Кармен передвигался в боевых порядках 2-й гвардейской танковой армии, в которую входил наш корпус. Его увлекли стремительные марши — танки шли день и ночь, — дерзкие рейды, неожиданные удары по узлам сопротивления. Корпуса танковой армии в клочья, в дым, в прах рвали вражескую оборону, обходили укрепленные районы, отрезали гитлеровцам пути отхода, внезапно врывались в немецкие городки, где еще горел электрический свет и работали телефоны, — энергетические линии и кабели связи, тянувшиеся в Берлин, не успели выключить. Это была невиданная по своей стремительности и стратегическому искусству операция, ярко и талантливо разработанная маршалом Г. К. Жуковым.

Пишешь это имя: маршал Жуков — и испытываешь особое чувство, которое, я думаю, ощутили все, кто видел фильм Марины Бабак и Игоря Ицкова о прославленном полководце. Лента дает убедительное, точное и эмоционально насыщенное представление не только о самом полководце, о личности Жукова, но и о советском военном искусстве вообще.

В 1969 году на квартире Юрия Озерова мне довелось встретиться с Георгием Константиновичем Жуковым. В ту пору Озеров начинал постановку эпопеи «Освобождение» и пользовался его консультацией. Маршал рассказывал режиссеру о стратегическом замысле сражения на Курской дуге (именно этим событиям посвящался первый фильм эпопеи), стараясь, чтобы собеседники ощутили драматизм великой битвы. Говорил он спокойно, точно строил каждую фразу.

Уже поздно вечером, когда после ужина Георгий Константинович собрался уезжать домой, я спросил, помнит ли он случай на Калининском фронте в сорок втором году, когда один из мехкорпусов попал в окружение. Спросил и сразу же подумал о всей нескромности, более того, нелепости моего вопроса. Ведь в дни и ночи войны у маршала было столько драматических коллизий, столько многосложнейших операций, столько встреч. Как мог помнить он этот эпизод великой войны!

Но маршал внимательно посмотрел на меня и спросил:

— Вы там служили?

— Да.

— Я помню эту операцию. И хорошо помню. Это было важно для Сталинграда. Потому я и приехал на Калининский фронт. Здесь наносился отвлекающий удар.

И, уже обращаясь к Озерову, добавил:

— Очень важно в фильме достойно показать наших танкистов. И во времена Сталинграда, и в Прохоровском сражении, и позже, в завершающих боях командиры подвижных соединений показали свои высокие танковые качества.

Он так и сказал: «танковые качества».

Но вернемся к событиям весны сорок пятого.

Уже за Одером Роман Кармен прочно «обосновался» в нашем 1-м механизированном корпусе. Сюда привело его не только то, что корпус был нацелен на Берлин. Было здесь и личное обстоятельство. Кармен, приехав на КП корпуса в польском городке Кутно, без труда узнал в его командире генерале С. М. Кривошеине «колонеля Мелле» — такое имя носил молодой советский полковник-танкист в Испании.

Они обнялись, и с той поры Роман Лазаревич не расставался с частями нашего корпуса — он снимал бои на Одерском плацдарме, Зееловских высотах, на улицах Берлина.

И вот — 21 апреля, день, который навсегда врезался в память всех участников сражения за Берлин: в этот день танкисты, перерезав кольцевую автостраду, ворвались в Вайсензее — северо-восточную окраину германской столицы.

На командный пункт танковой бригады, которая вела здесь бой, Кармен приехал вместе с начальником политотдела корпуса Анатолием Федоровичем Корякиным.

— Наш знаменитый гость хотел бы снять танкистов, первыми вошедших в Берлин, — сказал начальник политотдела, обращаясь к командиру бригады.

— Нет, туда сейчас нельзя. Командир передового отряда майор Ильин ведет трудный бой. А вот этот перекресток, — комбриг показал рукой, — простреливается.

— Ничего, проскочим, — весело сказал Кармен.

Полковник Корякин, увидев меня, спросил, где сейчас находится редакция, и приказал, чтобы я отправлялся туда — нужен материал о боях на первых берлинских улицах. И тут познакомил с Карменом.

— Может быть, возьмем лейтенанта? — сказал Роман Лазаревич.

— Нет, пусть едет в редакцию. Там его ждут.

Машина тронулась и вскоре скрылась за углом большого дома.

В этот день Кармен снял уличный бой в Вайсензее, побеседовал с танкистами, в числе первых вошедшими в город. Накануне Роман Лазаревич записал в своем блокноте наметки будущей корреспонденции: «Танкисты генерала Кривошеина, воодушевленные близостью заветной цели, устремились вперед. Вместе с танковыми колоннами я продвигался на «виллисе» в сторону северо-западных окраин Берлина. Утром сегодня маршал Жуков в радиограмме сказал, что он надеется, что славные танкисты ворвутся в кратчайший срок в Берлин...»

Не обошлось и без происшествия, которое могло кончиться весьма трагично.

В Вайсензее, уже возвращаясь на КП бригады, машина попала под огонь. Один снаряд разорвался совсем рядом — начальник политотдела полковник Корякин, находившийся на переднем сиденье, был легко ранен в ногу, машина повреждена. Кармен сильно ушибся при толчке, его шинель была вся изодрана осколками каменной мостовой, вздыбленной снарядом.

По приказу маршала Жукова наш корпус оставил Вайсензее, северо-восточную окраину Берлина, передав свой участок стрелковым дивизиям, произвел рокировку и начал окружать город с севера и северо-запада. Уже через сутки Кармен снимал в районе Сименсштадта, где высились развалины заводов «Сименс и Шуккерт», а еще через сутки ему удалось снять форсирование Шпрее, а затем бои в районе Цоо и Тиргартена. И именно он снял бессмертные кадры — принятие маршалом Г. К. Жуковым безоговорочной капитуляции в Карлсхорсте в ночь на 9 мая.

В своей книге «Но пасаран!» Роман Лазаревич рассказывает об этих днях и ночах. Там есть несколько строчек и обо мне, что, разумеется, я сегодня рассматриваю как некий добрый, дружеский жест хорошего человека — он вряд ли мог тогда запомнить меня, совсем юного сотрудника корпусной газеты, с которым перекинулся парой фраз.

В те дни я, разумеется, не думал, что в моей будущей биографии возникнет кинематограф. Мне предстояло доучиться в вузе, стать, как я думал

тогда, журналистом или литературоведом. Но случилось так, что встречи с кино в той тяжкой, как теперь говорят, экстремальной обстановке, наверное, сыграли какую-то роль в последующие годы. Теперь я прочно связан с экранным искусством и искренне радуюсь, когда вижу на экране правдивое, точное отражение тех великих и грозных дней.

Не так давно мне довелось побывать в Западном Берлине, где ежегодно проходит международный кинофестиваль. Я входил в состав жюри, участвовал в дискуссиях, которые всегда весьма остры и горячи на такого рода международных смотрах кино, где представлены фильмы многих стран мира.

Вдали за окном гостиницы отчетливо виден парк Тиргартен, а прямо через улицу напротив — зоологический парк «Цоо», описанный во многих книгах и путевых очерках. У Виктора Шкловского есть книга «Зоо, или Письма не о любви». Этот район Западного Берлина — давнее излюбленное прибежище интеллектуалов и эмигрантов. В давние времена здесь бывали и Толстой, и Достоевский, и Тургенев, русские путешественники любили этот красивый район прусской столицы с его недорогими, удобными пансионами и скромными, но чистыми отелями. В 20-е годы здесь жили, писали, прогуливались по этим — тогда тихим и зеленым — улицам Горький и Алексей Толстой. Сюда приезжал Есенин с Айседорой Дункан.

В своих воспоминаниях Горький писал о встрече на квартире Алексея Толстого с Есениным — это было на одной из улиц где-то здесь, рядом. Вечером, вспоминал Горький, они пошли в Луна-парк рядом с большим вокзалом подземной и надземной дороги «Цоо».

И кинотеатр, в котором проходил фестиваль, тоже называется «Цоо» — в честь исторического зоопарка. Залитый ярким рекламным светом, он как бы прижался к стене зоопарка и каменной громадине вокзала, предмету внимания западноберлинских газет, а также кинодокументалистов, которые сняли здесь несколько сюжетов о проституции и наркомании. А напротив — церковь, своеобразный знак минувшей войны. Ее шпиль, отрезанный бомбой, не восстановлен. Он освещен мощным желтым светом прожекторов, рядом — тоже подсвеченный модернистский куб нового храма.

Проходя из гостиницы в фестивальный кинотеатр вдоль каменной стены зоопарка, я вспоминал стихотворение в прозе Велимира Хлебникова «Цоо» и искал телефонную будку, из которой Виктор Шкловский разговаривал с мифической женщиной, исповедуясь в своем одиночестве в этом городе, куда его забросила в ту пору судьба.

Но Хлебников и разговор Шкловского — это было давно. А несколько позже именно здесь или где-то рядом — в Тиргартене, на Вильгельмштрассе, у Бранденбургских ворот — проходили факельные шествия фашистов. И отсюда был, наверное, хорошо виден горящий рейхстаг, зловещее начало чудовищных провокаций, террора и преступлений и, наконец, самой войны за мировое господство, развязанной германским фашизмом.

В конце апреля сорок пятого здесь гремели завершающие бои. И именно здесь, у станции метро «Цоо», Роман Кармен вел последние съемки боев Великой Отечественной. Он снимал, как я уже рассказывал выше, двигаясь в боевых порядках нашего 1-го механизированного корпуса. Танкисты прорвались из Сименсштадта через скованную гранитом Шпрее и устремились в центр города к парку Тиргартен. На северном и восточном краях парка располагались рейхстаг и имперская канцелярия, где в бетон-

ном бункере находились Гитлер, Геббельс и Борман, посылавшие на бессмысленную гибель солдат вермахта, безусых фольксштурмовцев и ожесточенных эсэсовцев, чтобы еще на час удержать последнее кольцо обороны, если можно назвать обороной защиту всего самого подлого, античеловеческого и безумного на земле.

И именно здесь, в Тиргартене, 2 мая, сразу после капитуляции берлинского гарнизона Кармен снял митинг, посвященный взятию Берлина. Тот митинг, о котором я уже говорил. Сохранились эти кадры. Те, кого запечатлел Роман Лазаревич, — мои однополчане — тоже помнят Кармена. Недавно я получил письмо от бывшего начальника оперативного отдела корпуса полковника А. Гуменного — его рукой был начертан боевой путь этого танкового соединения на карте, которую хранил Роман Лазаревич.

Все это крупицы истории, к счастью, увековеченные на пленке нашими героическими операторами, среди которых одним из первых, конечно, надо вспомнить Романа Кармена.

В заключение хочу сказать вот что. Фильм Марии Бабак и Игоря Ицкова о Г. К. Жукове особенно интересен тем, что в него органично вошли кадры киноинтервью, которое сделали незадолго до смерти маршала Константин Симонов и Василий Ордынский, что придало картине особую достоверность и выразительность.

В начале 70-х годов по инициативе Константина Симонова были взяты киноинтервью у И. С. Конева, К. К. Рокоссовского, В. И. Чуйкова. К сожалению, позже эта идея писателя не была подхвачена кинематографистами. А ведь как сейчас, в преддверии 40-летия Великой Победы, необходимы такие ленты, запечатлевшие живое слово прославленных военачальников!

И километры фронтовой кинопленки, и интервью — бесценная сокровищница, из которой черпали и создатели киноэпопеи «Великая Отечественная», и авторы других картин о минувшей войне. Из нее, несомненно, станут черпать создатели будущих фильмов о подвиге народа, которые так необходимы людям. Необходимы сегодня, завтра и всегда.

Все прошло через сердце

Илья Гутман

Весной 1942 года мы, пять студентов операторского факультета ВГИКа, получили разрешение снимать свои дипломные работы на фронте. Больше никого из пытавшихся последовать нашему примеру на фронт не отпустили. Сегодня из пятерых остался я один. Номофилов и Муромцев погибли. Аронс и Монгловский недавно умерли.

Наверное, стоит вспомнить сейчас про те наши первые кинематографические шаги. Вопрос лишь в том, как рассказать, что вспомнить.

Этот вроде бы самый трудный вопрос решился поначалу легко и просто.

В памяти стали всплывать истории, из которых можно было быстро смонтировать волнующее, а вернее, душещипательное журнальное чтение. Сначала о том, как весь ВГИК отправился в эвакуацию в Алма-Ату на

троллейбусах... Троллейбусах, которые в свою очередь тоже ехали в эвакуацию на железнодорожных платформах. Это необычно. Потом, конечно, о моем дипломном фронтовом сюжете про подземный ход, который почти месяц рыли наши солдаты и по которому однажды на рассвете они пробрались в немецкие окопы и без потерь овладели господствующей высотой.

Это — тоже неожиданно. Наверное, надо вспомнить и про концерт Софроницкого, который я слушал в Москве зимой 43-го. Все сидели в полушубках, а он играл во фраке, и только два рефлектора под роялем согревали его руки.

Так, перебирая в памяти все необычное, неожиданное, я вдруг почувствовал, что воспоминания мои движутся какой-то хоженой дорожкой. И дело было не столько в самих воспоминаниях, сколько в том принципе, по которому я их отбирал.

Необычное, неожиданное — всего этого было на войне предостаточно, потому что ведь сама война есть нечто выбивающееся из нормального, привычного хода вещей. И когда к тебе обращаются с просьбой припомнить что-нибудь интересное про войну, то можно вроде бы пойти навстречу, учитывая и повод, и характер издания, которому ты понадобился. Но когда отбираешь лишь что-то экстраординарное, сам того не замечая, начинаешь беллетризировать жизнь, которой мы на самом деле жили. И чем чаще война адаптируется в «сюжетах для чтения», тем более «литературной» в сознании она становится.

В такой сюжет слишком трудно вместить все, что в действительности было нашим кинематографическим, а главное, неотрывным от него жизненным крещением на фронте. А если уж писать о войне, то о чем же, как не об этом крещении?..

Прошла финская война, и я прекрасно помню, как мы, студенты ВГИКа, ходили на вечер, где выступали фронтовые операторы (сейчас это не все помнят, но на финской войне уже были фронтовые операторы В. Ешурин, С. Коган, Е. Учитель, Ф. Печул, Г. Симонов, С. Фомин, С. Школьников и другие). Многие из них получили ордена. Но война в нашем представлении была все-таки еще далеко, где-то т а м. Мы не думали, что это слово «война» может повлиять и на нашу судьбу.

И вдруг война началась как гром среди ясного неба. Началась для нас, пожалуй, даже не 22 июня, потому что в тот день мы еще до конца не понимали смысла происшедшего, а в июле, когда после сдачи экзаменов нас отправили под Смоленск, как и всех московских студентов, на рытье окопов. Там мы сразу повзрослели и уже ясно осознали: началась война.

Повзрослели не в том смысле, что оторвались от родительского дома. В этом смысле я почувствовал себя взрослым еще до войны, когда, не попав во ВГИК, на год уехал учиться в Ленинградский институт киноинженеров на факультет звукооператоров. Потом, вновь оказавшись в Москве и поступив со второго захода на операторский факультет, я ощущал себя вполне самостоятельным человеком.

На окопах было другое. Мы поняли, что жизнь может быть не только такой, какой мы ее знали в Москве, во ВГИКе, но и совершенно иной, ни на что из уже знакомого не похожей. Нам пришлось учиться жить такой жизнью.

Ехали мы на окопы весело, с энтузиазмом, с песнями, а потом на второй, на третий день наступил слом. Нас немножко приземлили переходы по 50—60 километров в день. Натирали ноги, воды не было — пили из болота. А потом начались окопы. Адская работа. Вернее, это были не окопы, а

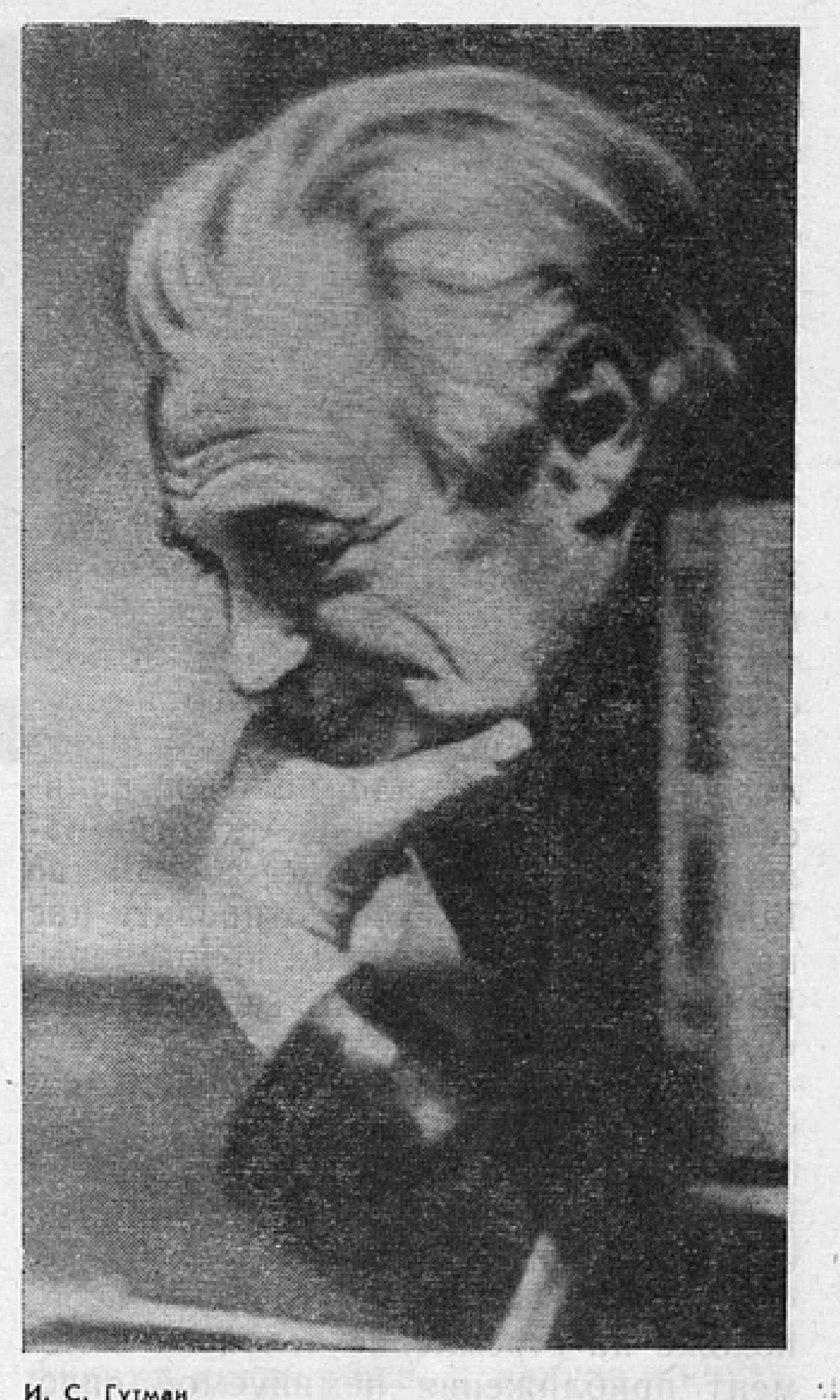
эскарпы — противотанковые рвы примерно в два метра шириной и три глубиной, которые должны были преградить путь немецким танкам к Москве. В день надо было вырыть восемь кубометров земли. Такую норму, конечно, мы не выдерживали. Потом, когда попривыкли, давали пять-шесть кубометров. А поначалу и того меньше. Многие сорвали себе спину, но освобождений нам не давали. По палаткам и избам, в которых мы жили, ходил табельщик, и послабления никому не было. Ложились передохнуть на землю и снова рыли.

Нельзя сказать, что наш энтузиазм окончательно угас. Тогда мы просто поняли, какой ценой он должен быть оплачен. Потом, когда, уже работая во фронтовой киногруппе, мы увидели наши рвы заросшими — немецкие танки легко прошли их по перекидным мосткам, — это было лишь еще одним испытанием нашей внутренней твердости.

По сути, на окопах мы уже начали испытывать то, что потом в полной мере испытали на фронте. Война была совсем рядом. Каждую ночь мы слышали канонаду, были уже бомбежки. От настоящей войны нас отделяло одно — мы еще не видели смерти.

В середине сентября студентов последних курсов отозвали с рытья окопов для завершения учебы. Мы вернулись во ВГИК. А в октябре, как я уже говорил, отправились в эвакуацию, в свое странное путешествие на троллейбусах через всю страну. В общем-то это было уже военное путешествие. Мы привыкали к новой жизни. Буржуйки, которые топились прямо в троллейбусах, не очень-то спасали от осенних холодов. Спали в этих промерзших жестянках. Бегали на полустанках за кипятком.

Потом, когда война превратилась в жизнь и счет пошел на годы, появилась привычка к военному быту. К ночевкам на снегу под открытым небом.



И. С. Гутман

Привычка не спать трое суток подряд. Это было нормально. Все так жили.

Но, расположившись в троллейбусах, мы еще не знали, что нас ждет. Мы ехали в Алма-Ату, где, казалось, что-то, наконец, прояснится, где появится определенность и мы займем свое место в новой военной жизни. Жажда четкости и организованности ощущалась очень остро, как никогда. Хотелось получить конкретную задачу и знать, что ты действуешь, что ты полезен, что ты делаешь свое дело. Но

в Алма-Ате нас ждала как раз еще бóльшая неопределенность, во всяком случае, я так это ощущал. С одной стороны, мы были студентами. Нам время от времени читали лекции. Помню лекции С. Эйзенштейна, Э. Тиссэ, Б. Волчека. С другой стороны, все мы уже начали работать на студии — кто кем. Я, например, работал ассистентом оператора у А. Гальперина на картине «Молодое вино».

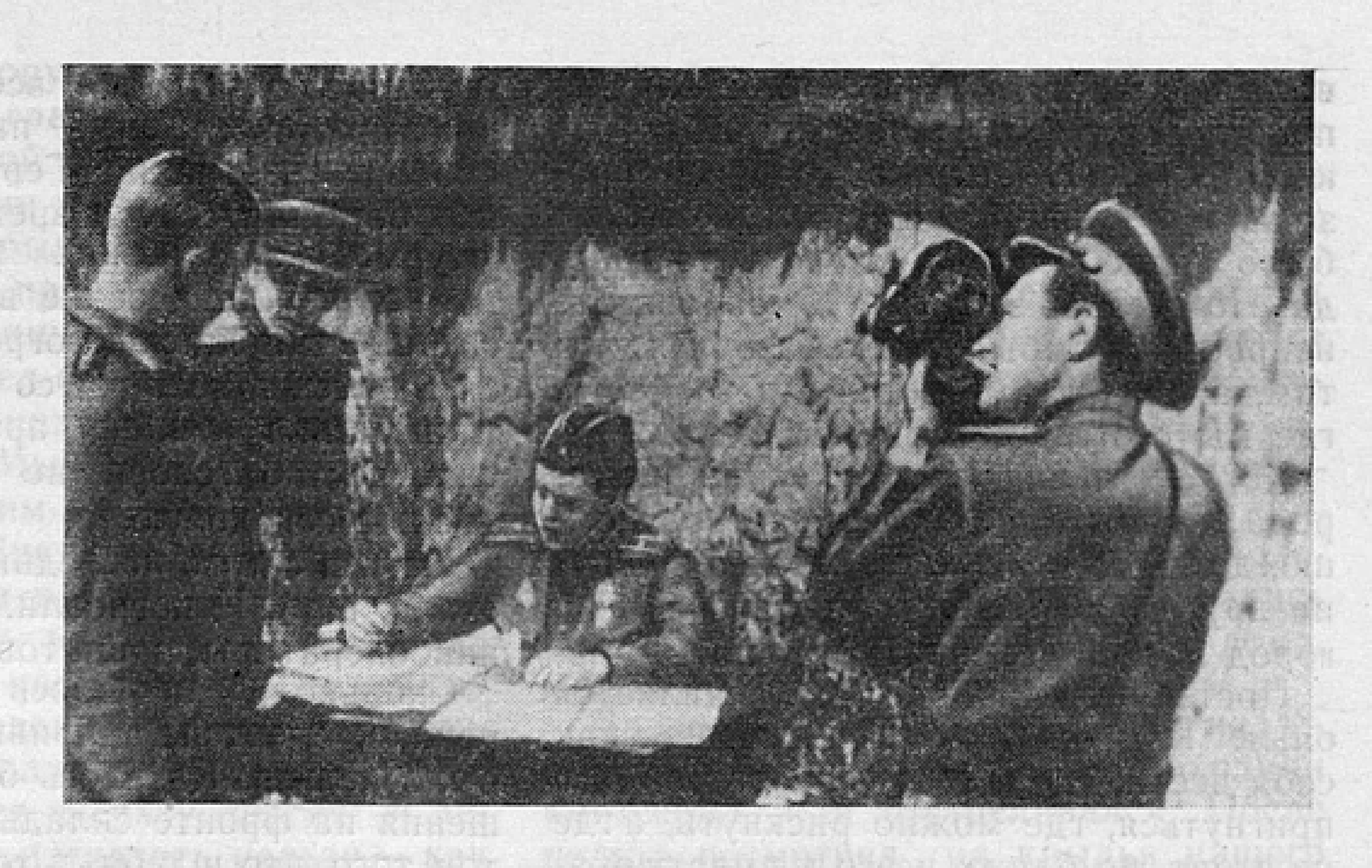
И чувствовал себя неприкаянным. Война требовала от нас какого-то решения. Мы ждали, что решение будет так или иначе подсказано нам, но подсказки не было. А мы все еще чего-то ждали, до тех пор пока с Юрой Монгловским не придумали, наконец, написать письмо возглавлявшему тогда наше кинематографическое ведомство Большакову с просьбой отправить нас на диплом во фронтовые киногруппы. Разрешение пришло только на пять человек.

В нашем поступке не было никакого особого героического пафоса. Просто нам хотелось поскорее заняться конкретным, нужным делом, выбраться из состояния неопределенности. То, что двигало нами, было более всего похоже на стремление человека в момент приближения неминуемой опасности встретиться с ней как можно быстрее. Мы только не понимали по-настоящему, что на фронте могут убить. Так что преодолевать естественный страх смерти нам тогда еще не приходилось.

А именно с понимания того, что есть смерть, начинается жизнь на фронте.

Первой смертью, которая нас оглушила, была смерть Коли Номофилова. В Москве на студии документальных фильмов нас всех прикрепили ассистентами к ведущим операторам. Лишних камер для нас не было. Монгловский попал к Доброницкому, Муромцев к Ешурину, Аронс — не помню к кому, Номофилов — к Гусеву, а я — к Кармену. Кто уезжал на фронт, брал ассистента с собой. Первым уехал Гусев и взял с собой Колю. И пробыл Коля на фронте всего три дня. На третий день он сидел в будке, которая была смонтирована на «полуторке». В будке были нары, печка. В таких будках мы фактически жили на фронте. Коля чистил камеры, сидел спиной к двери, которая была чуть-чуть приоткрыта. Немцы обстреливали позицию. Осколок пролетел в щель и попал прямо Коле в спину, в район сердца. Через час он умер. Это было на Северо-Западном фронте. В пяти километрах от передовой. Коля в бою-то еще ни разу не был. Мы знали, что он погиб, но не видели, как все было, и потому, наверное, все еще не испытывали настоящего страха смерти.

И рвались на фронт. Было нам тогда по 23—24 года. Кармен, помню, все говорил мне: «Подожди, подожди». Дал кофр от камеры починить. Нас жалели, но мы-то этого не понимали. Казалось, хотят сделать из нас мальчиков на побегушках. И мы с Монгловским договорились с ребятами-механиками. Они из всякого хлама собрали нам одну камеру на двоих. С этой камерой мы пришли к директору студии М. С. Бессмертному и стали проситься на фронт. А тут приехал Р. Б. Гиков — начальник фронтовой киногруппы Брянского фронта. У него не хватало операторов, и он взял нас с собой. Доброницкий и Кармен, конечно, обиделись на нас с Монгловским, но зато мы оказались на фронте. Хотя и тут нас оберегали. Мы хотели скорее попасть на передовую, а киногруппа находилась во втором эшелоне при политуправлении. Гиков понимал, что если мы рванем под пули, нас тут же убьют, и прикрепил нас к опытным операторам: Монгловского к Марченко, а меня к Солодкову. Нашу камеру мы разыграли — она досталась Юре. А мне камеру дал Гиков — он



И. Гутман в годы войны

был начальником киногруппы и сам мало снимал.

Мы, конечно, мечтали о полной самостоятельности, но Гиков мудро сделал, поручив нас операторам, которые были на фронте с первого дня войны, прошли отступление и знали, что такое осторожность.

Первая моя поездка на передовую была ознакомительная. Добрались благополучно. Все хорошо. Снимать особенно было нечего. В то время наступательных операций почти не было. Шли позиционные бои. Осмотрели укрепления, полазили по окопам и решили вернуться. А на обратном пути попали под бомбежку. Выскочили из машины. Я стою во весь рост, ничего не боюсь, а старший лейтенант из политуправления кричит мне: «Ложись!» «Да чего ложиться?» — улыбаюсь я. Тогда он заорал: «Ложись!» И я подчинился, потому что это была уже команда. Машина стояла на дороге, а мы с ним лежали в поле — голова к голове. И вот налет кончился. Я поднимаюсь, а он — нет. Сначала ничего понять не мог. Начал трясти его. Потом смотрю: у него голова пробита. Страшно.

Это была первая смерть, которую я видел своими глазами, и случилась она как-то незаметно, вдруг. Потом я обращал внимание, что смертельная опасность очень часто возникает непредвиденно, как из тишины. Ведь на фронте могут убить в любую минуту, но временами забываешь об этом и чувствуешь себя безопасно. Тут и подстерегает тебя смертельная угроза.

Как-то мы с Монгловским и режиссером Максимом Плоскиным поехали снимать освобожденный город Болхов. Немцы его оставили, а наши, развивая наступление, прошли, не останавливаясь. Город был в развалинах после обстрелов и бомбежек. Наш шофер Микола Шапченко остался у машины, а мы по разрушенному мосту перешли речку и побежали в город снимать. И вдруг немцы начали бомбить. Но как! Одни отбомбятся, следующие заходят. Настоящий конвейер. Сначала мы не испугались. Прятались в под-

валы, около стен и даже снимали, но прошло полчаса, час, а бомбежка не кончалась. От пыли в воздухе образовалась такая пелена, что ничего не было видно. Решили уходить из города. Но сделать это тоже оказалось уже непросто. Бомбы рвались то тут, то там, а одна ухнула прямо в то место, где мы стояли две минуты назад.

Когда мы все же выскочили из города и спрыгнули в какой-то ров, помню, долго сидели молча и глядели друг на друга обезумевшими глазами. А на город летели все новые самолеты.

Постепенно на фронте появляется опыт. И, кажется, уже знаешь, как себя вести, где в щель спрятаться, где пригнуться, где можно рискнуть, а где не стоит, но ближе всего к смерти оказываешься все-таки именно там, где особой опасности не ждешь. Помню, вместе с передовыми частями мы вошли в освобожденную Ригу и побежали с Монгловским снимать набережную в районе Домского собора. Никого на набережной не было. Мы снимали горящие дома, дымы, которые стояли над городом. И вдруг с той стороны Даугавы немцы нас заметили и открыли такой огонь, что мы едва-едва уползли.

В такие минуты, когда смерть совсем рядом, конечно, страшно, но это уже какое-то привычное чувство по сравнению с жутким, пронизывающим страхом, который я испытал, увидев смерть рядом впервые.

К 44-му году мы защитили свои фронтовые дипломы, отправили пленку во ВГИК прямо с фронта, а сами остались снимать. В 43-м впервые наши фамилии стояли в титрах фильма «Орловская битва». Мы стали профессионалами, дипломированными операторами. Монгловский уехал на юг, в Будапешт, а я остался на своем фронте, который тогда переименовали во 2-й Прибалтийский. Наш фронт прижимал к морю громадную немецкую группировку. Вот-вот все должно было кончиться. Немцы пытались переправляться морем в Германию. Наши их бомбили. Все время посылали штурмовиков. Но как полетят ребята — один или двое не возвращаются. Немцы стянули сюда огромное количество войск и техники со всей Прибалтики. Танки, авиация, артиллерия. Мы уже, честно говоря, не очень-то рвались на передовую.

Но и в самые последние дни летели, ехали, шли. И погибали. И солдаты, и кинооператоры, наши товарищи.

Сколько ни пришлось за войну пережить смертей, а привыкнуть к ним было нельзя. Казалось бы, сами отношения на фронте складывались с учетом того, что и тебя, и того, кто рядом с тобой, могут завтра, а то и сегодня убить. Но когда погибал кто-то из знакомых тебе людей, это всегда было неожиданным ударом.

Фронт начинался с того, что ты устанавливаешь свои отношения со смертью, и в дальнейшем в каждом конкретном случае уже знаешь, как к ней относиться. Без этого на войне нельзя, и через это проходят все.

Тогда, помню, смерть фашистов смертью мне не казалась. Это были враги: как тогда говорили, сколько раз увидишь, столько раз убей. Видел я, как полевой суд вынес смертный приговор власовцам, и их прямо при нас повесили. И тоже было не жалко.

Но кроме смерти была на фронте и жизнь, была операторская работа, своя специфика. Мы ведь по существу были такие же солдаты, как и все. Нам даже вручили автоматы. И оружие вручали нам не для солидности. Когда началось наступление, то добираться на передовую стало трудно. Части все время меняли месторасположение. Мы часто блуждали, особенно в лесах под Брянском. Забирались и на немецкие позиции. Как же тут без оружия?

Но оружие оружием, а все-таки мы на позициях в глазах солдат были вроде бы из другой жизни. И как бы радушно к нам ни относились, уважение к себе надо было заслужить делом. У нас были, правда, свои козыри. Ведь помимо кинокамеры почти каждый из нас имел фотоаппарат, а в будках на машинах были установлены увеличители. Мы могли делать фотографии. А таким людям на фронте цены не было. Никто не знал: останется он завтра жив или нет. А пока ведь можно послать родным фотокарточку домой. И мы часто сидели ночами — печатали. Я сделал за войну, наверное, тысячи солдатских фотографий. Увидят аппарат и сразу просят: «Сделай карточку». Отказать нельзя — как откажешь? Хотя фотографии получались не бог весть какого качества, но тогда не это было важно.

Однако не всегда фотоаппарата оказывалось достаточно, чтобы к тебе прониклись уважением. Я однажды встретился на фронте со своим школьным приятелем Героем Советского Союза Генрихом Гофманом. Сейчас он писатель, а тогда был летчиком-штурмовиком. Я, конечно, попросился с ним полететь. «Нет, — говорит. — Ты что, с ума сошел? Хочешь, чтобы я с голой спиной полетел?» Ведь штурмовик — это два человека: летчик и стрелок-радист. А стрелок — это жизнь летчика. Тогда я стал учиться стрелять. Потом мне устроили экзамен. И только когда все убедились, что я могу попадать в цель, Гофман взял меня с собой, и мы сделали с ним несколько боевых вылетов. Снимать на штурмовике оказалось не так-то просто. Мы оговорили детали на земле, но в воздухе все было иначе. Идем на определенной высоте. Я сижу спиной по ходу. Слышу: «Приготовься, выходим на передовую». Готовлюсь. Вдруг он кричит: «Пике!» — и мы со страшной скоростью летим вниз. Меня вместе с камерой прижимает почти под сиденье. Он открывает огонь и одновременно сбрасывает бомбы. Я вижу немецкую колонну, вижу даже лица фашистов. Одно мгновение. И вот уже все. Выходим из пике и набираем высоту. Гофман кричит: «Снял?» «Снял», — отвечаю, хотя я даже камеру не успел поднять.

В следующий раз я уже приготовился. Поднял стеклянный колпак и снимал, оперевшись боком о борт самолета. Кадры на штурмовке получались очень выразительные: горящие дома, машины, разбегающиеся фашисты.

Приходилось и самому стрелять. Несколько раз нам в хвост заходили «мессеры», и я отстреливался. После полета посмотрел на крылья нашего самолета — как решето. А один наш оператор даже сбил самолет. Им в хвост зашел «мессер». Боря Шер как дал по нему очередь, и самолета нет. Он и не понял, что сбил. В пике не видно же ни черта. А прилетел — его представили к ордену Боевого Красного Знамени.

К нам, операторам, относились, конечно, с интересом и дружелюбно. Всегда помогали. Но порой просто не было времени нами заниматься. И тогда надо было самому подстраиваться и не мешать. Я как-то снимал в танковой бригаде, которая выходила из окружения. У нее было задание: прорвать линию фронта, войти в тыл немецким частям, проутюжить их там, взорвать коммуникации и выйти к своим.

Планировалось, что нас поддержат, что в прорыв войдут другие наши подразделения. Но что-то сорвалось, и мы оказались в окружении. Надо было из него выходить, и танки помчались на максимальной скорости. Я снимал прямо из люка. А пару раз выскакивал из танка — чтобы снять переправу... Никто уже мной не занимался: не успеешь, опоздаешь — пеняй на себя.

Вот почему фронтовых кинооператоров считали такими же бойцами. И в атаку ходили, и на штурмовку, и в танковых боях участвовали. Я горел как-то в танке. Командира убило, радист истекал кровью. Мы еле-еле успели выскочить через люк. В этом бою я только и успел снять горящий танк, раненых, горящие дома.

А однажды снимали мы в танковой части. Под вечер командир батальона уговорил нас остаться, чтобы не ехать на ночь глядя. Давайте, говорит, поедим. И предложил самый большой деликатес на фронте — жареную картошку.

Но как бы близко мы ни сходились с людьми, профессия требовала некоего внутреннего отстранения, постоянной готовности увидеть и успеть снять главное.

Война многому нас научила. И приобрели мы не только жизненный опыт. За три года стали настоящими операторами. На фронте мы научились видеть кадр, находить детали, из которых потом можно строить режиссерский эпизод, и главное, научились схватывать неповторимое. И где бы ни приходилось работать после войны — все мы остались в документалистике, фронтовой опыт нам везде помогал.

После войны, после Дня Победы, когда все в Москве в каком-то счастливом упоении двое суток ходили по улицам, после Парада Победы, в съемках которого я принимал участие, после того времени, когда еще не верилось, что мир будет долгим, — после всего этого жизнь круто изменилась. Надо было переходить на новые рельсы, опять переучиваться.

Первым моим мирным фильмом был «Советский Таджикистан». Это уже другое кино. Каково было нам, тем, кто защитил диплом на фронте, после боев снимать танцевальные ансамбли и сбор хлопка?.. Мы старались научиться жить в этой новой для себя жизни и снимать эту новую жизнь. Далось это не сразу и не легко.

Останется в памяти

Семен Школьников

Тринадцатого июля 1941 года во время артиллерийской дуэли с противником я был ранен в грудь. До сих пор во мне сидит осколок...

Это было в Молдавии. Пока шел бой, меня отнесли в глубокий подвал. На короткие минуты я приходил в сознание и вновь проваливался во тьму. Когда очнулся в очередной раз, услышал обрывки немецкой речи, глухо долетавшей через отдушину. Сердце застучало так сильно, что, казалось, оно бьется о ребра. Рядом со мной не было никого, и не было сил пошевелиться. Нет ничего страшнее на войне, чем одиночество. Я стал шарить по каменным плитам в поисках оружия. Но ни моего карабина, ни гранат не было. В подвале в любой момент могли появиться немцы.

Попытался подняться, но тут же свалился, вконец обессилев. Сознание снова помутилось.

Очнулся я оттого, что резко заскрипела дверь. Услышал:

— Здесь есть кто?

Мне показалось, что закричал:

— Есть, есть!

Лейтенант Огородников — командир батареи — скорее догадался, чем услышал. Он поднял меня в темноте и понес. Шепотом просил не стонать — в деревне немцы. Я стиснув зубы молчал.

Выбрались мы из деревни благополучно. На окраине нас ждала «полуторка». В ту же ночь меня доставили в медсанбат. А потом отправили в госпиталь, в тыл. Там я с утра до вечера вспоминал нашу родную «Брянку», студию кинохроники в Москве в Брянском переулке, где работал до войны, думал о друзьях, которые сейчас тоже солдаты, но с кинокамерами там, на передовой. А мне предстояло воевать еще год. Прежде чем стать фронтовым оператором, я был еще раз ранен в боях под Ржевом.

Осенью 1942 года после госпиталя я выехал на Калининский фронт уже в качестве фронтового оператора, а оператор Николай Быков приехал туда же из Ташкента. Здесь нас и свела судьба. Нам выделили «полуторку» — фургон с окнами и железной печуркой, — и начались наши съемочные фронтовые будни.

День окончен. Вечером мы составляем монтажные листы и упаковываем снятую пленку в коробки для отправки в Москву. Конечно же, всегда волновались — как будет оценена наша работа. Через несколько дней из Москвы приходила рецензия на очередной репортаж.

Мы снимали без передышки: минометчиков, обстреливающих гитлеровскую пехоту, разведчиков на наблюдательном пункте, хирургов в медсанбате у операционного стола, мастерские, где чинили подбитые танки и пушки.

...На войне, как и вообще в жизни, героическое и трагическое нередко переплетаются с забавным и смешным.

Приближался 1943 год. Хотелось снять новогодний сюжет для «Союзкиножурнала». Мы долго вымучивали тему и наконец придумали сюжет, не бог весть какой оригинальный, но, казалось нам, по-своему раскрывающий военный быт. Сняли страницу из иллюстрированного журнала, где был нарисован Дед Мороз. А затем стали снимать натуру: по снегу, крупным планом, скользят лыжи. На фоне заиндевевшего леса катит с мешком за плечами фронтовой Дед Мороз — почтальон четыреста сорокового гаубичного артиллерийского полка Андреев. Мешок его туго набит письмами и посылками.

Мы решили снимать Андреева сверху в ту минуту, когда на позиции со всех сторон спешат к нему бойцы. Противник время от времени постреливал. Правда, редкие снаряды ложились далеко от нас и помешать съемке вроде бы не могли. Николай с камерой полез на старую замшелую сосну. Помощников у нас было предостаточно. Одному солдату Коля Быков встал на колено, другой подставил ему плечо, а высокий старшина предоставил в качестве опоры свою голову. Так по живой лесенке Николай добрался до разлапистых ветвей, немного подтянулся и прочно уселся на толстый сук. Я решил снимать одновременно ту же сцену снизу.

Андреев показался среди заснеженных сосен. Наши аппараты затрещали. Дед Мороз лихо выкатил на площадку перед батареей. И тут где-то неподалеку грохнуло, затем я услышал треск, и что-то шлепнулось около меня.

Я был слишком занят съемкой, чтобы оглядываться. Дед Мороз развязывал мешок... И вдруг я услышал не сверху, а за спиной голос Николая.

— Черт проклятый!..

Надо же было случиться такому: шальной осколок рубанул по суку, на котором сидел Коля.

К счастью, он остался цел и невредим. Как только это выяснилось, я

расхохотался, а вслед за мной и артиллеристы. Почтальон прямо-таки зашелся от смеха.

— Съемка продолжается! — сердито выкрикнул Николай.

Потом мы сняли, как новогодний снаряд угодил в немецкий блиндаж.

Вечером отправили пленку на студию с пометкой «Обязательно в новогодний «Союзкиножурнал» и с волнением ждали рецензию из Москвы. По правде сказать, ждали одобрительную, а пришла — уже в первых числах января — разгромная: «Это не кинорепортаж, а цирковой номер Кио, и не сатира, а примитив». С тех пор я никогда не позволял себе подменять правду войны «спектаклем» — нашим делом было создавать кинодокументы.

Николай Быков и я были заброшены к партизанам Калининской области для съемок фильма «Народные мстители».

...Вечером нас вызвал комиссар партизанской бригады.

— Вот что, ребята, — сказал он, — времени у вас немного, а снять хотите чуть ли не целый фильм... Мы предлагаем вам разделиться на две группы. Одна отправится с рейдовым отрядом в Латвию, а другая будет продолжать съемки здесь. Решайте, кто пойдет, а кто останется.

Мы с Николаем переглянулись и, как всегда, бросили жребий — «орел» или «решка». Николай со своим ординарцем Димой отправился в Латвию, а я и мой ординарец Василий остались.

Третья партизанская бригада готовилась к нападению на гарнизон Посино и к взрыву железнодорожного моста через реку Иссу. В этой операции участвовало несколько отрядов. Я решил присоединиться к отряду своего друга Ивана Либы. Меня предупредили, что операция будет проводиться ночью. Сказали, что вряд ли стоит в ней участвовать — все равно ничего не снять. Однако в моем воображении уже рисовалось пламя пожара (мог же он возникнуть от зажигательных пуль, попавших в стога сена в поле или от взрыва бензиновых цистерн на платформах поезда). Съемки в пламени пожара — о лучшем и мечтать было нельзя.

До сих пор я убежден, что кинохроникер не вправе отсиживаться в ожидании идеальных условий. Тот, кто не ищет, — не находит.

К месту боя мы подошли за полночь. В темноте я не видел да и не знал, какие исходные позиции заняли бойцы отряда. Мы с Василием залегли около частокола с колючей проволокой. Ночь была беззвездная, темная, хоть глаз выколи. Где-то далеко мелькнул огонек и погас. Вдруг оглушительно ухнула мина. Началась перестрелка. Гитлеровцы стреляли трассирующими пулями, их огневые трассы рассекали ночь.

Кто-то из лежащих рядом партизан сказал:

— Подрывники пошли!

Я вглядывался в прошитую пулями, расколотую вспышками темноту, но ничего разобрать не мог.

Бой разгорался. Вдруг снова полыхнул огромной силы взрыв. На мгновение осветились железнодорожные рельсы. Включить камеру я, однако, не успел.

Загрохотали орудия. Мимо меня пронесли раненых.

Я подумал: и не воюю и не снимаю... Отсиживаюсь! И надо же было такому случиться, что именно в эту минуту неподалеку за проволочным заграждением замелькали огненные сполохи — стрелял пулемет противника.

Оставив аппарат, с противотанковой гранатой в руке я пополз к изгороди. Приподнял проволоку, благополучно пролез и устремился к пулемету, норовя обойти его с тыла. За спиной я

услышал шорох, кто-то полз за мной.

— Давай ты слева, а я справа, — шепнул я в темноту. — Ищи вход в бункер.

При вспышке ракеты я увидел, что нахожусь почти у входа. Не сговариваясь, мы вскочили и бросились к двери, ударили в нее изо всей силы ногами, она сорвалась с петель. Я швырнул в бункер гранату, и мы отскочили в сторону. Доля секунды до взрыва показалась часом. Наконец полыхнуло пламя и грохнуло. Мой товарищ для верности швырнул и свою гранату. Пулемет смолк. Я спросил партизана:

— Ты из какого отряда?

— Не признали, — ответил он, — да Василий я. Я ведь при вас, товарищ капитан.

Так я и не снял тогда ни одного кадра. Но никогда не жалел об этой боевой ночи. Любое творчество, в том числе и творчество кинооператора, неотделимо от судьбы. То, что прошло через судьбу, неизбежно отразится в искусстве. Уже в деревне Василий обнаружил в моей шинели три дырки от осколков...

Отряд Ивана Либы готовился к новой операции. Штаб бригады поставил задачу: взорвать мост на важном для противника шоссе.

Взрывать решили на рассвете. Думаю, что в известной мере на принятие этого решения повлияло желание партизан помочь мне выполнить кинематографическую задачу. Естественно, и партизанам хотелось, чтобы их дела увидели на экране там, на «большой земле».

Вышли мы утром, дорога предстояла дальняя. Прошли через лес и на закате вышли к одинокому хутору, где и остановились на отдых. Хутор давно уже стал перевалочным пунктом для партизанских групп на их тайных путях по немецким тылам. Встретила нас хозяйка, женщина приветливая и радушная. Она называла всех сыночками, сварила чугунок картошки, нарезала хлеба и, пока мы подкреплялись, расспрашивала о знакомых ей партизанах.



С. Школьников

Поздно ночью отряд двинулся на задание. Я присоединился к группе партизан, ползком подбиравшейся к мосту. Наткнулись на проволочное заграждение. В руках партизан защелкали ножницы. Лаз был проделан. Подрывники и я с ними поползли дальше. По мосту шагал часовой.

Партизан Борис Уткин спросил меня, чуть шевеля губами:

— Готов снимать?

Хотелось бы еще немного выждать. Ну хотя бы минут десять-пятнадцать,

чтобы еще чуть рассвело. Но я понимал, что каждая лишняя минута увеличивала степень риска. Нет, больше нельзя тянуть.

Я ответил:

— Готов!

— Давай!

В визир аппарата мне видна фигура часового.

Включаю камеру.

И сразу же вижу — немец дернул автомат на груди и тут же как подкошенный свалился. Это выстрелил Уткин.

Подрывники побежали к мосту, залегли. Я успел снять крупно их лица, застывшие в напряжении. И вот они снова рванулись вперед. Снимаю: двое взбираются по стропилам моста. Остальные, рассыпавшись, привязывают к «быкам» толовые пакеты. Тянут шнур... И вижу... Черт побери! Какая досада! В аппарате кончилась пленка. Было ее всего тридцать метров. Быстро развязал мешок, достал кассету, зарядил новую бобину. Кругом тишина. Оглянулся, а партизаны, оказывается, ждут окончания моей «операции» с пленкой.

— Готов?

— Готов, — отвечаю.

Поджигают шнур, и мы все бросаемся прочь от этого места. Прыгаем в маленький овражек, и я тут же выставляю свой «Аймо». Глазом прильнул к визиру. Мост и та его часть, где заложена взрывчатка, скомпоновались в кадре. Но когда мне включить аппарат? Когда горящий шнур доползет до взрывчатки? Меня это сейчас больше всего беспокоит: ведь съемка-то сверхсобытийная. Завода пружины хватает всего на пятнадцать метров бегущей в аппарате пленки, полминуты экранного времени. И стоп! А потом нужно быстро-быстро опять заводить ключом пружину аппарата, чтобы он пропустил еще пятнадцать метров пленки.

И вдруг слышу:

— Давай, сейчас рванет!

Слова, которых я ждал с таким нетерпением. Увидел пламя, а взрыва, кажется, не услышал, наверное, от волнения и шума аппарата. А над ухом:

— Капитан, уходим!

Звучит как приказ. А я не могу заставить себя выключить камеру, пока не рассеется дым и я не увижу, что сталось с мостом. Чувствую за спиной волнение ребят. Наконец камера остановилась, но чуть раньше я увидел в визир «работу» партизан.

Когда вошли в чащу, меня нагнал командир отряда Иван Либа.

— Ну как, Семен, получилось?

— Экран покажет, — ответил я словами своего первого учителя кинооператора Михаила Глидера.

— Ну, ну. Пусть только не покажет... — ответил Либа.

И все дружно расхохотались. Радостно было на душе. И партизаны и я задание выполнили.

Мы ехали на фронт через Львов. Во Львове жили в гостинице, которая тогда еще называлась «Жорж». Поселились вчетвером. Операторы Юрий Монгловский, Джаваншир Мамедов и звукооператор Сергей Егоров должны были двигаться отсюда в Будапешт во фронтовую киногруппу, а мне предстояло добираться до Белграда, чтобы войти в состав съемочной группы фильма «Югославия». Путь туда вел тоже через Будапешт. Военный комендант обещал пристроить нас к автоколонне, которая должна была идти в Венгрию. Мы ждали. А в городе было тревожно. По ночам совершали бандитские вылазки вооруженные националисты — недобитки из дивизии СС «Галичина», бандеровцы.

Во Львове уже действовал корреспондентский пункт Украинской кинохроники. Работала там Мария Безви-



С. Школьников в годы войны

конная — первая на Украине женщина-кинооператор. Однажды она пригласила нашу группу на ужин. Спустились в вестибюль гостиницы, Егоров взялся было за ручку двери, швейцар вежливо, но твердо преградил ему путь.

— Никого на улицу выпускать не велено!

— Мы кинематографисты из Москвы, — доставая документы, начал кто-то из нас.

— Вот тут, как раз у выхода одного из ваших и убили!

Мы невольно отпрянули от двери. Потом узнали, что бандеровцы убили Анатолия Егорова, прибывшего во Львов с заданием от киностудии «Воентехфильм» (впоследствии — «Центрнаучфильм»).

Два дня спустя нам позвонили из комендатуры: «Автоколонна выезжает, ждите в гостинице». Вскоре мы услышали натужный рев могучих «студебеккеров». В их кузовах лежали туго набитые мешки. Разместились среди них, уложили аппаратуру. Старший колонны немолодой уже капитан спросил:

— Личное оружие у вас в порядке? Держите его наготове. Сами понимаете — Карпаты!

Автоматчики пристально вглядывались вдаль. Того и жди: хлобыснет из-за деревьев очередь и закапает вода из пробитого радиатора головной машины. А с крутых склонов с нестройным криком скатятся небритые детины с немецкими «шмайссерами» и трезубцами на шапках — бандеровцы или просто бандиты.

Позже выяснилось, что в мешках, на которых мы сидели, были первые деньги только что освобожденной Венгрии, отпечатанные у нас по просьбе венгерского правительства. Узнай о нашем грузе бандеровцы или фашистские диверсанты, которых еще порядком было в горах, наверняка попытались бы овладеть им. Потому-то так озабочен был капитан.

— Привал! Заночевать здесь, в селе, — последовал приказ.

Грузовики разместились по дворам. Нашу киногруппу определили в хату почти на окраине села. Хозяева были радушны, даже пригласили «повечерять» с ними, но держались настороженно.

Мы улеглись на полу, подстелив под себя шинели. Справа посапывал Монгловский. «Вот ведь железные нервы у человека», — подумал я. И тут же погрузился в дремоту. Звук выстрела разбудил меня сразу же, словно я его ждал. Без шинелей мы выскочили во двор. С горы протянулись четкие пунктиры трассирующих пуль. Подбежал запыхавшийся капитан.

— Короткими перебежками к центру села, — крикнул он. — Огонь по тем местам, откуда эти гады бьют трассирующими. Хотят машины поджечь, сволочи...

Наши бойцы карабкались по склону, не переставая вести огонь. Строчили короткими автоматными очередями — берегли патроны. Я тоже лез наверх, стреляя из своего «ТТ» в направлении вспышек, которые быстро удалялись.

Подошел капитан:

— Ну, киносъемщики, молодцы! Спасибо за поддержку.

Мы смущенно принялись объяснять, что, дескать, тоже фронтовики и это наш долг... Пережитая вместе опасность сблизила нас. К рассвету уже перешли с капитаном на «ты».

...Прозвучала команда: «По машинам!» Заработали моторы, и колонна двинулась дальше.

Так мы, кинохроникеры — живые и павшие, снимали день за днем историю кровопролитнейшей из войн. Снимали и воевали, как могли. Я горд, что наши кадры и сегодня живут и борются — за мир, против войны, которой не должно больше быть никогда.

Таллин

Читайте в следующем номере

Писательские раздумья Александра Кривицкого и другие материалы, посвященные Дню Победы советского народа в Великой Отечественной войне.

М. А. Шолохов и киноискусство — статья о воплощении на экране образов шолоховской прозы.

Под рубрикой «Разборы и размышления» читайте статью критика Льва Аннинского о фильмах, посвященных Великой Отечественной войне, созданных режиссерами послевоенных поколений; рецензии на фильмы «Зачем человеку крылья», «В талом снеге звон ручья», «Нескончаемый месяц Ковша».

В воспоминаниях «До последнего метра в кассете...» кинодраматург Константин Славин знакомит читателей с новыми материалами о фронтовых кинооператорах и писателях — участниках и очевидцах войны.

Под рубрикой «Ракурс» печатается беседа Аллы Демидовой и Иннокентия Смоктуновского о профессии актера, о проблемах современного театра и кино.

В разделе «За рубежом» читайте статью «Чем интересен человек» — о современной теме в кубинском кино; рецензии на фильмы, «Синераму».

Номер завершает фрагмент книги «Последние свидетели» белорусской писательницы Светланы Алексиевич, к творчеству которой уже обращался наш кинематограф.

